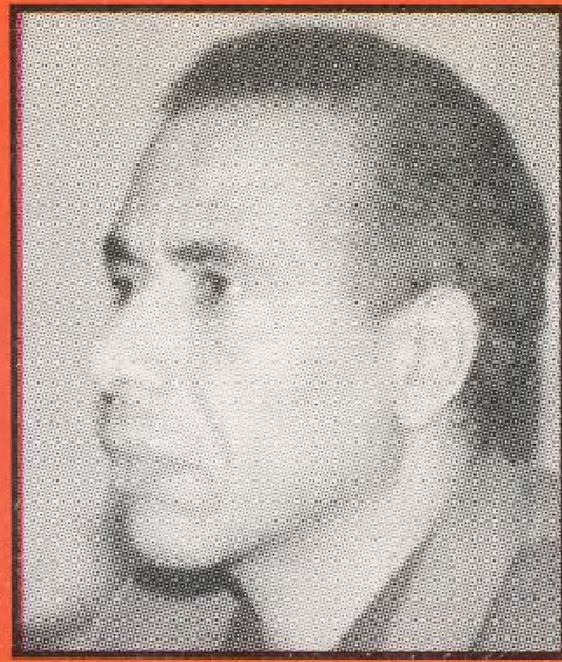
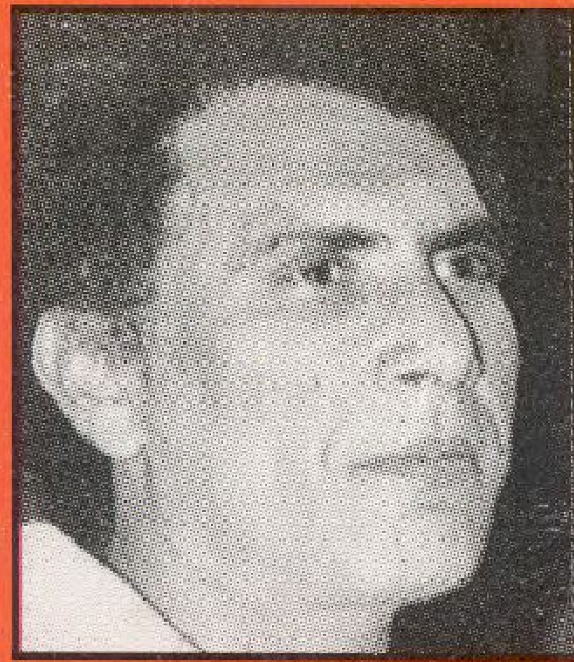
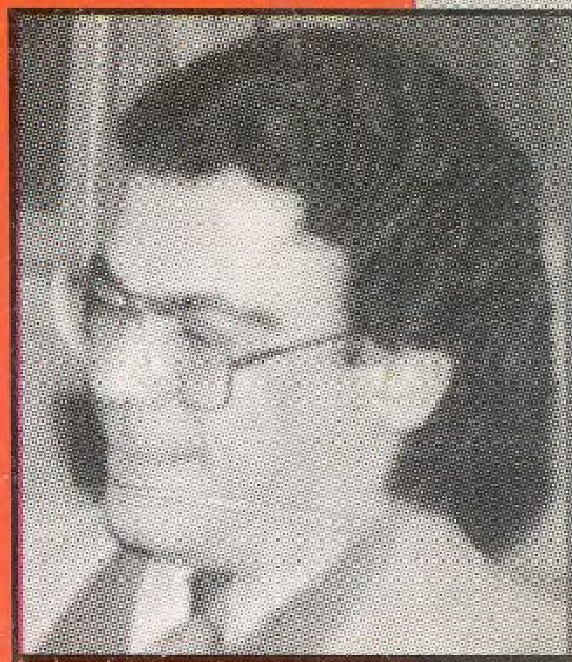


شعراء السبعينيات

شعبان يوسف



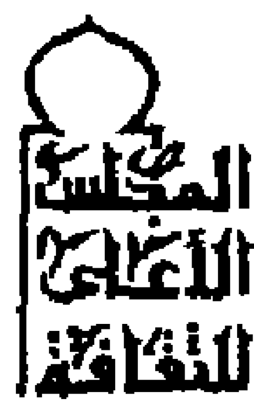
السيرة : الجيل - الحركة

المجلس الأعلى للثقافة

شعـراء السبعينيـات

السيرة ..... الجيل .... الحركة

شعبان يوسف



٢٠٠١

تقديم

أستطيع أن أقول باطمئنان : إن هذا الكتاب ستكون له أهمية بالغة ، لأنه يضم شهادات لشريحة من شعراء الجيل الذى اصطلح على تسميته بجيل السبعينيات ، وأدلى كثيرون بآرائهم حول كتابات هذا الجيل ، ولكننا لم نقرأ من قبل هذه الشهادات مجتمعة فى كتاب على هذا النحو ، وأزعم أنها شهادات شبه وافية ، من حيث التكون والنشأة ، ووجهة النظر ، والتأثر والتأثير ، ولقد تأخر صدور هذا الكتاب طويلا لأسباب إجرائية ليس لى أى دخل فيها ، رغم أن هذه الشهادات قد ألقيت فى عام ١٩٩٢ و١٩٩٣ فى الورشة الإبداعية بالزيتون ، وكانت جاهزة للنشر فى ١٩٩٧ ، وأتمنى أن يجد الكتاب طريقه إلى القارئ سريعا ، لما لهذا الكتاب من فائدة أراها بالغة الأهمية ، وستكون بمثابة الصوت الغائب الذى لم نسمعه بهذا الشكل من قبل ، بالإضافة إلى هذه الشهادات التى تأتى فى النصف الأول من الكتاب ، رأيت أن أضيف دراستين تحملان تصوراتى الشخصية عن بعض ما يخص فكرة الجيل والخلفية الاجتماعية والسياسية والثقافية التى تقف خلف حركته ، وتوجهاته ، وأيديولوجيته المتعددة الأوجه على مدى السنوات العشرين السابقة ، وبالطبع فإن هذه التصورات لا تخص أحداً غيرى ، ولا أرى أن زملائى الشعراء سيصادرون حقى فى إبداء هذه التصورات ، ولكننى أرى أنه آن الأوان لفتح قوس جيل السبعينيات مرة أخرى ، وبطرق مختلفة لكى نصل إلى أجوبة لم تكن من قبل .

وبالإضافة إلى هاتين الدراستين أضفت الندوة التى كنت قد أعددتها لمجلة «المدى» السورية ، والتى يرأس تحريرها الشاعر العراقى سعدى يوسف ، لما لهذه الندوة من اتصال بموضوع الكتاب ، وقد اشترك معظم الشعراء الذين يتضمنهم هذا الكتاب ، وهذه الندوة كما سيلحظ القارئ بمثابة وضع بعض النقاط حول الاختلافات والاتفاقات التى بين الشعراء ، والجدير بالذكر أن هذه الندوة نشرت فى العدد الخامس من المجلة الصادر فى مطلع عام ١٩٩٥ .

أرجو أن يكون لهذا الكتاب الجدوى لما يثرى للحركة الشعرية فى مصر والوطن العربى ، وأن يساهم فى حل بعض الإشكاليات المطروحة الآن على الساحة الثقافية بشكل عام .

القسم الأول

السيرة / شهادات

عصافير محتشدة تتنافس فى ادراك العشب*

شهادة خارج السرب

أحمد زرزور

كتاب برماد مختلفة

(١)

أكبر خفية ...

« مثلما صور هاربة من مشكاة زجاجية يكبر الناس خفيه (١) »

حقًا كيف خرجت من مشكاة تلك العائلة الأفقر بأفرادها الستة (الأب ، الأم ، الشقيقتان ، الشقيقان) ، لأكبر هكذا فجاة وأصل إلى الرابعة والأربعين حاملاً غبار « سروهيت » فى روحى المغتربة المقتربة ؟

أنا الطفل الذى تعلم – قهراً – كيف ينزوى بعيداً عن أقرانه الأصحاء يلتهمون خبزهم الريفى المغموس بالسمن البلدى فى فناء المدرسة الابتدائية صباحاً ، وحارتنا الضيقة عصراً ، وعلى مصطبة سمرهم المسائى وقد علت ضحكاتهم ، بينما أكابد – بصمت – آلام الرمد الدائم ، وقد تعبت كفاى من طرد الذباب اللحوح عن جفنى المتورمين !

أنا الطفل الذى تعذب وجدانه من محاولاته اليومية لتجاهل شجارات أبويه ، وإقناع قلبه وعقله أنهما يتعاركان من وراء مشاعرهما الحقيقية ، فكم كان هاجس انفصالهما يؤرقنى برعب هائل ، هذا الانفصال الذى كاد أن يحط بجناحه الكئيب عدة مرات على عشنا ، الآن فقط أدرك كيف أن الانفصال قد حدث فعلاً ؛ فهل هناك أبشع من طلاق الروح تحت سقف واحد ؟!

كان أبى طيبًا ، مريضًا ، كسولا ، فنانًا ، ضعيف البنية ، يستعذب الجلوس فى المنزل لينشد لنا تواشيح دينية وبعض أغان قديمة ، وبعض حكايات شعبية مضفرة بالميثولوجيا الدينية ، كان يحضر بعض مستنسخاتها اليدوية رديئة التصوير أو الطبع بالبالوظة من زيارته الصوفية المنتظمة إلى مدينة طنطا لحضور مولد السيد البدوى ، وأبدًا لم يكن يبالى بصرخات أمى وهى تستحثه للذهاب إلى الحقل الصغير المساحة (بضع قراريط) ونحن نتحلق حوله منبهرين بهذا العالم الخيالى الخارق ، فتستدعى عمنا العنيف ، بصوته الأجش ، وبيديه المشعرتين الغليظتين ، وسحنته المتجهمة على الدوام ، لينهر أبى ، آمرًا إياه بالكف عن هذه « المسخرة » هكذا إذن كان يتعكر صفونا العائلى بقدوم العم الذى نخشاه ، والذى تسبب – ذات مرة – فى مقتل حماره الأبيض النشيط بعد أن ظل يضربه برأس الفأس ليجبره على بذل مجهود غير عادى طول نهار صيفى قائظ ! وشيئًا فشيئًا تأسست لدى هواية العزلة والخوف من الآخر وإتقان كتمان مشاعرى الاجتماعية على الفقر والتعاسة والقسوة ، ولهذا كنت منجذبا لأبى ، غافرًا له تقاعساته العملية ؛ فقد كان إنشاده الجميل وقصه المشوق منقذى – للحظات – من هذا البيان الاجتماعى ، ولم أغضب منه مطلقًا ، وهو يشهر كفيه الناحلتين – أحيانًا – باتجاه السماء (خاصة عندما يشتد سخطه على الناس جميعًا) وقد غلبه الانفعال ، متسائلاً باستياء وعتاب مريرين :

– ألديك عدل فعلاً ؟

– أيرضيك هذا يامن لاتنام ؟

بل لعلنى كنت حائرا بين التعاطف معه والخوف عليه من عاقبة هذا التجاسر على الله ، ولذا كنت أستغفر له فى سرى عقب كل احتجاج أبوى حزين ، ولايطمئن بالى عليه إلا بعد أن يصلى العشاء مختتمًا الليلة بسور قصار ثم بأدعية خاشعة يطلب فيها أن يحفظنا الله من شر الليل ومايتأتى فيه !

أجل ، كبرت خفية عن أعين تراثات الإحباط ، حاملاً معى كل هذا القدر من الحزن ، وغير مستعبد له فى آن ، بل لعلنى تعايشت جيداً معه ، حتى فقد رهبوته تمامًا ، لأواصل طفولتى المدرسية حتى الصف السادس ، حيث لم يكن مقرراً لى استكمال المرحلة التعليمية اللاحقة بسبب الظروف المادية الصعبة التى حرمت شقيقتى الأكبر سنًا من مواصلة تعليمها ..

حتى حدثت المعجزة ذات صباح ، عندما أعجب بى مفتش المواد الاجتماعية ، وتبرع لى بمبلغ نقدى لدفع رسوم الالتحاق بالمرحلة الإعدادية عندما علم

بمشكلتى المادية ، وكانت تلك أول انعطافة تحويلية مصيرية لى ، فلولا ذلك الإنسان الحقيقى لكنت أتسكع الآن بين عمال التراحيل الذين يفترشون أرصفة الشوارع ، ينكشون الأرض بانتظار مقاول ما !

كبرت خفية ، مؤمنا بالمصادفة - المعجزة ، وكبر معى صمت يتململ ، يتوثب ، يتردد بين الأمل وعدم الثقة ، ولكن ما الذى يمنع من تكرار المعجزة ! وبدأت إرهاصات الرغبة فى البوح والتعبير عن الذات التى يمكنها التخلص من انسحاقها الآن ...

هل كانت تلك الإرهاصات الخجول تأخذ - لاشعورياً - ملامح كلام منظوم كذلك الذى يسكن حنجرة أبى (تُرى هل كان أبى هو الآخر يهرب بغنائه خفية من مشكلة آلامة الصحية والمادية ؟) وهل كنت بالفعل : سر أبى ؟ هذا الذى أتحدث كثيرا معه فى مواجهة خصومه بشرا وآلهة !!!

(٢)

وردة زرقاء للقنبلة !

« كل يوم ، كان يحمل من المنزل إلى المدرسة قلبه الذى يشبه القنبلة (٢) » .

وتفجر القلب ذات ظهيرة مدرسية مختلفة ، عندما فاجأنا الأستاذ عبد العزيز سراج بالصف الخامس بمدرسة سروهيت الابتدائية المشتركة بكتاب صغير الحجم ملفوف ، فى حصة القراءة الحرة ، كانت قصة بعنوان « الوردة الزرقاء » عن ساحرة شريرة وأميرة يتيمة الأم ، وملك طيب يحب شعبه ، وقطط تتكلم ، كان معلمنا الطيب البشوش - بابتسامته الأبوية - يتوقف أحياناً عن القراة ليشرح ويوسع من مخيلتنا بأدائه الجميل ، حتى خيل لنا أنه أحد أبطال القصة ، بل اشتط تصورنا وظننا أنه مؤلفها المبدع ، ووجدت نفسى مسحوراً بهذا الكتاب الجميل بالقياس إلى الكتب الرسمية التعليمية المنفرة ، وهكذا قررت أن أصبح مؤلفا ، تماماً كمؤلف « الوردة الزرقاء » !!!

ارتبطت « بالوردة الزرقاء » مصيرياً وصرت أفتش فى حقول القرية ، وعلى ضفاف الترع عن وردة زرقاء تفك السحر عن الأميرة الصغيرة اليتيمة ، فهل كنت أفتش - عميقًا ولاشعورياً - عن وردة الحرية للانعتاق من واقع ما أو بما يطارد عصافير ، بداخلى ، ترفرف - فى مكانها - حالمة بفضاء الغناء ، باحثة عن كلمة سر ؟

ظللت أشم هذه الوردة فى سطور مئات القصص والقصائد خارج المقرر المدرسى حاملاً حلماً دفينا - يومض تحت رماد الروح - بأن أكون صانعاً فى يوم ما لكلمات كتلك التى جعلتنى أحلق ، ذات ظهيرة ممتعة ، فى فصلنا الرطب ، مع عجائب وغرائب « الوردة الزرقاء » لأتذكر الآن ما يؤكده بعض المفكرين من أن هناك كتبا تصنع العالم وتغيره ، مثلما صنعتنى كلمة أبى المنشدة ، وكلمة « الوردة » المؤلّفة المعروفة ، لتصوغا معًا لى : بداية حياة أروع ، وفجرا متصاعدا ، تماما مثلما يقول فاندركامن : « الكلمة هى ربما فجر وأكثر من هذا : ملجأ أمين » .

هل بدأت قنبلة القلب تتفجر باتساق وصوابية ، تلك المشحونة بالدموع الصامتة ، ويغبش الوحدة والنبذ والمظلومية ؟ ودائمًا هى الصدفة تلمنى من شتات المجهول ، لتضعنى دائمًا على الطريق الذى كنت أحدسه حدسًا ، أتذكر الآن أننى أجبت على سؤال أحد المفتشين عما أريده عندما أكبر فقلت - وسط دهشة زملائى ومعلمى - أننى أريد أن أكون ممن يكتبون فى الصحافة ! كان ذلك ذات صباح شتائى على مقاعد الصف الرابع أو الثالث تقريباً وسرت همهمة لبعض الدقائق كان المعلم يهمس خلالها فى أذن المفتش بشئ ما ! بدأ قرار الكتابة - إذن - عندما بدأ الحلم ينسق الحياة ، أو بتعبير أدق « يحضر لقناعات الحياة » كما يقول بلاشار ، آه إن هذه العبارة الفلسفية تعيدنى توا إلى بعض صفحات البدايات الإرهاصية الغامضة من كتاب العمر ، تلك التى لم يلتفت أحد إلى إشاراتها غيرى ، لافى المنزل ولافى المدرسة ، فما الذى كانت تعنيه ، أيضًا ملاصقاتى الدوب للشيخ حجازى « عم والدى » ذلك الجد المعمر ، وهو يرتجل فى مسامراته : زجله الشعبى المختلط ببعض الفصحى ، أو المحفوظات من شعر الفصحى المختلط بتكملة عامية ، وكأنه كان يعتمد المشاركة الشخصية فى صياغة مروياته ، بحيث تجد نفسك أمام بيت شعرى نصفه فصحى ونصفه عامية ! دون أن يختل الوزن الإيقاعى ، وكم ضبطتنى أمى مقرفصًا فى حضرة الجد ، غارقًا فى حالة من الوجد ، مغمضًا عينى وقد راحت رأسى تتأرجح بهدوء ورتابه ، بينما شيخنا الأمى الموسوعى يواصل سرد إعجابه شعراً ونثراً تلك المسرودات الطريفة ، الجريئة ، البعيدة عن الوعظ والمباشرة ، الحكيمة ، والتى اكتشفت - بعد ذلك - أنها انتقاءات ذكية من قصص ألف ليلة وليلة ونوادر العرب الأقدمين .

أجل ، كل شئ يبدأ لحظة الحلم ، كل شئ هو « محلوم » أولاً ، إنه يمتلك تحققه من البداية ، ثم ما تلبث التأملات الطويلة ، والإنشدادات الآسرة للمعرفة والمتعة ، وأفراح المخيلة التى تبحث عن أعراسها الهارية بين غناء أبى ومسامرات جدى وقصص معلمى العطوف بالمدرسة ، ما تلبث أن تعطى أشيائى المحلومة : قوة الديمومة فاتحة لها آمال التحقق يومًا ما ، فالشاعر كما يقول « بلاشار » يحتفظ بحس الحلم عنده بوضوح ، وأدرك الآن هذه الحقيقة الفلسفية الناصعة التى جعلت شاعراً مثل « جليبرترولى » يقول « انظر ... ، كل شئ راحة ، ومستقبل معصب كل شئ هو أولا محلوم » .

(٣)

هموم وخطاب لمساء خاص

« أوه ... ينتفخ المساء قلبى يعج بهموم ولهفات تجاه الغد (٣) »

بدأت هموم القلب الشاعر ، لحظة أن انهمرت دموعي الصامتة ، أنا ابن الحادية عشرة ، ومعلم الفصل الأستاذ حسين عمار يشرح لنا قصيدة عن فلسطين أهكذا تفتح الهموم مشوارها الإبداعي ، لاأزعم أننى كنت أدرك خطاباً سياسياً ما ، فى تلك السن الصغيرة لكن عذبات غامضة لكيان ما ، اسمه فلسطين ، كنت أتصورها « فلسطين » فتاة كشقيقتى الكبيرة ! ، هذه العذابات اتحدت ، ربما ، مع عذاباتى ، فالاثنان – أنا وهى – نعانى من فقد وعسف ، هكذا بلا ادعاء نبوغ سياسى أو معرفى ، كان ذلك حزنًا شفيفًا موجعًا اخترق روحى والمعلم الذى كان يشبه فى أناقته وهيكله ودقته وملامحه « عبد الناصر » يتلو القصيدة ويفسرها ، لتنشأ علاقة قربى مع الكيان المحسوس الذى اسمه فلسطين ، ويزداد اشتعال قنبلة البوح المؤجل ، لتتفجر أول محاولة عام ١٩٦١ ، وأنا فى الصف الأول الإعدادى ، مشبعة ببارود الجيشان العفوي للقلب .

وكنا جميعًا ، متعلقين بحراسة الأب الكبير لأحلامنا ، أليس هو الذى منحنا فرصة المدرسة التى كان يملكها الخواجة « سكتورس » ؟! ذلك الأب البديل الذى تبينت فيه ما أفتقده فى أبى ! العائلى : الجرأة ، القوة ، مزج القول بالعمل ، والغناء بالماكينة وكانت قصيدتى الأولى عن جمال عبد الناصر ، صادقة لكنها تقليدية ساذجة وعمومية ولاتختلف عن الخطاب الوجدانى والوطنى آنذاك مختلطة الأوزان ، ليس فيها

ما يلفت أو يشي بموهبة ، ومع ذلك أدهشت الجميع ، الزملاء والمعلمين بل قد تشككوا فى انتسابى إليها ، خاصة قد ضمنت بها أحد موضوعات الإنشاء !

أسعدنى ذلك الاستقبال المرتاب ، فتوالت محاولاتى وقد بدأت أتأهب للحصول على شرعية شعرية ، وأدمنت كل ما أجده من دواوين وقصص ومجلات ، إلى أن تفتحت عيناى على شعر مختلف فى مجلة ما ، وكنت بالمرحلة الثانوية ، لشعراء يكتبون شعراً حديثًا ، بسيطًا متحرراً من الشكل الكلاسيكى الذى كنت أتوق للعثور على بديل متحرك له ، ألا تكفى رتابة ونمطية واعتبارية الشكل الاجتماعى للحياة فى القرية ، لقد قادتنى الوردة الزرقاء دائمًا إلى الطريقة المناسبة لفك السحر عن الأميرة « القصيدة والحياة بالنسبة لى » ، فوقعت صريعًا لهذا الفرح ، فرح مقابلة نص الحرية المتناغم مع بوح الحرية بداخلى ، والإمساك بألوان وفضاءات تعبير جديد ، لأسماء مثل صلاح عبد الصبور ومحمد الجيار وعبد المعطى حجازى ونزار قبانى وحسن فتح الباب وفتحى سعيد ومحمود درويش والقاسم وطوقان ، لكننى وانسجامًا مع طبيعتى الشخصية الرومانسية الحالمة بل المغرقة فى الحلم كثيراً ، توحدت فى البداية مع الجيار ، ذلك الشاعر الهادئ الحزين ، دائم الترنم بالفقد والشوق ، والذى يمنح البكاء خضرته النبيلة فصار شاعرى المفضل طوال المرحلة الثانوية وحتى بداية الدراسة الجامعية ، وكان من الطبيعى أن أتأثر به تمامًا ، حتى أن الشاعر سيد حجاب أشار لى بذلك وهو يقدمنى فى أحد أعداد مجلة الشباب التى كانت تصدر عن منظمة الشباب الاشتراكى فى بداية السبعينات ...

شيئًا فشيئًا ، بدأت المرحلة الذاتية الرومانسية تتراجع مع السنوات الأخيرة فى الدراسة فى القاهرة ، والتى شهدت بالنسبة لى نضجًا فكريًا متواصلاً واطلاعًا واسعًا على شعر آخر ، أكثر اقترابًا مع الواقع وجدلاً معه ، فهمت غرامًا بشعراء المقاومة الفلسطينية والبياتى ونزار قبانى فى شعره السياسى وطفت بجميع كليات جامعة القاهرة قارئًا لمجلات الحائط ومشاركًا فى أمسياتها الشعرية ، لكن فى قسم الصحافة بآداب القاهرة كان يشدنى أكثر ، فقد كان حلمى الكبير أن أعمل فى ميدان الكتابة صحافة وإبداعًا ، لكن مكتب التنسيق لم يترك « وردتى الزرقاء » لربيعها بل أودعها زنزانة خريف كلية الحقوق (المقابلة تمامًا لكلية الآداب !) .

وعلى سطور مجلات الحائط فى تلك الكلية تعرفت على رفعت سلام وحلمى سالم وزين العابدين فؤاد ، وسليمان الحكيم ، وأخذ الأفق الثقافى السياسى لدى فى النمو السياسى ، فكتبت مجموعة من القصائد « الفلسطينية » احتذاء للنموذج الدرويشى / القاسمى / الطوقانى ، أتذكر منها « كلمات متقاطعة على الطريقة الفلسطينية » وقد قدمنى بها الناقد رجاء النقاش للقراء على صفحات مجلة الشباب ، وأشياء فى المواطن المفقود « نشرت فى جريدة الطلاب ذات التوجه الناصرى والتى كانت « الأهرام - هيكل » آن ذاك يسهم فى طباعتها والإشراف عليها أيضًا ، تدريجيًا أصبحت أحد كتابها وشعرائها الدائمين حتى توقفت الجريدة تمامًا مع سعار الهجوم الساداتى على عبد الناصر وافتتاح مهرجان التنافس بين شتى الفصائل العائدة من رميمها السياسى ، لتشويه الرجل بأقصى ما تسطيع .

وهكذا وكرد فعل مساو لفعل الظلم الواقع على تاريخ عبد الناصر ، تضامنت أكثر وأعمق وأشد مع الأب البديل رغم أننى اكتشفت فى ذات الوقت ، ولأول مرة ، الثغرات الجوهرية فى خطاب وتطبيقات الفترة الناصرية الغنية المتوثبة المخلصة والوطنية تمامًا ، ورغم أننى اكتشفت أيضًا الإمكانية الغائبة الأفضل لتحقيق الأهداف الستة للثورة بعيدًا عما يحدث (والأدق عن بعض ما حدث) ، إلا أننى بديهيًا وحدسيًا ، ومنطقيًا كنت أعرف أنها ثغرات ممارسة شريفة انحازت إلى الناس ، وليست ممارسة مضادة لحلمهم ، وعلى قدر ما تيسر لأصحابها من معرفة وظروف داخلية وخارجية وترتيب أولويات محكومة بمناخ المرحلة ، تحركت آليات الدولة الناصرية فى إطار المصداقية التى أحاطتها الجماهير بها ، منذ اللحظة الأولى وحتى ٩ ، ١٠ يونيو ١٩٦٧ رغم حمى الشعور القومى بالانكسار !

أجل ، لقد انتقل حبى إلى الأب البديل من طوره الحماسى الانفعالى إلى طور جديد تأسس على ذائقة نقدية جدلية ، وأظن أن هذا الحب الحقيقى ، الحوار مع الأب - التراث وليس قتله أو نفيه ، ولذلك ، ورغم قراءتى فى بعض ما توفر لى من أدبيات سياسية إخوانية أو ليبرالية أو ماركسية ، إلا أننى ظللت صادقا مع نفسى ومع ما أومن به دون تشنج أو بيانات ، فى نفس اللحظة التى أرى ضرورة مراجعة الخطاب الناصرى ليصبح مشروعًا حضاريًا فيه من الخصوصية الثقافية واجتهادات الإبداع السياسى والدينى وآفاق الحرية التى تستلهم روح وآمال الشعب وثوابت

العدل الاجتماعي مادياً وروحياً ربما كان هذا الانتماء العفوى والبسيط قد حتم على مع مواصفات أخرى البقاء فرداً وسط مجموعات شعراء السبعينات التي بدأت تتشكل في القاهرة بعد أن خبا الفكر القومي على أرضية سياسية وفكرية وجمالية مختلفة وبالتحديد الأرضية الماركسية والتروتسكية وهي الأرضية التي لم تمتلك جاذبية ما ، لتتواصل معي وأنشد إليها ، لقد تحركت دائماً على هدى ما أقتنع به ، وليس الأمر هنا أمر مفاضلة أو مقارنة ما ... ، بل أنني أحمل احتراماً كبيراً لهذه الاجتهادات الإنسانية التي أحبت الإنسان وفق نسقها الخاص ، مع حقي في الاختلاف معها أيضاً ، وحقها كذلك !

(٤)

(محطات وأجراس للعزلة)

« محتشدا بوحشة يقرع جرساً بعد آخر (٤) .. »

تواكب ظهور مصطلح شعراء السبعينات مع اضطراب الزمن السبعيني المصري ، هذا الاضطراب الذي أنتج اضطربات كثيرة شملت كافة أوجه النشاط العام اجتماعيا وثقافياً وأدبياً ، وكان من الطبيعي أن تحاول بعض خلايا الجسد البحث عن وسائلها الخاصة للدفاع عن وجودها في مواجهة الانهيار الكبير ، وكانت البداية في ندوة سيد حجاب بمنظمة الشباب الاشتراكي في السبعينيات عندما تجمع بعض الزملاء هنا وهناك ، فتنشأ إضاءة ٧٧ وأصوات » ، كجماعتين سياسيتين شعريتين ، أو شعريتين سياسيتين (أيهما أكثر دقة ؟!) وكان من اليسير أن يتبين المتابع النسق الخروجي الكامل والانقطاعي معرفياً وجمالياً ، لإبداع زملائنا أولئك ، وهو ما لم يرق لي ، وأظن أن ذلك الموقف الذي كان فكرياً ، تنظيرياً ، ذهنياً مُسبقاً ، هو الذي ذهب إلى القصيدة وليس العكس ، وهو واحد من مناطق الاختلاف الجوهري معهم ، بالإضافة إلى تمايز الرؤية للعالم وللحياة بجانبيهما : الميتافيزيقي والفيزيقي ، فأنا أومن بالجدل بين المادي والروحي ، بين التراث الحاضر المعروف ثقافياً وإبداعياً ، بين خصوصيته الحاضرة وإنسانيتها المفتوحة على العطاء الدائم المتجدد ، وأنا ابن الثقافة العربية الإسلامية المتحاورة مع الآخرين بندية وتكافؤ ، وأنا ابن إنجازات ثورة يوليو وإخفاقاتها أيضاً وأسعى لأن أكون مثقفاً عضوياً لايغترب عن واقع أمته ولايدير ظهره رافضاً أو محقراً بل يبحث عن عناصر النهوض الحضاري المنبثة في أديم

هذا الواقع ، والشعر أحد هذه العناصر والمتابع لما أكتب يكتشف بسهولة ، تلك الصلة الجدلية بين مفهومي للتجريب بين تراثي المصرى والعربى الإسلامى ، ثمة حوار متصل بلا استعلاء أو ثقافوية نخبوية متأنقة ، تتعمد رؤية العدم والاشمئزاز ، والتجاسر على جر شكل المقدس والمحرم فى شجار من طرف واحد طوال الوقت ، دونما ضرورة إبداعية تحتمها التجربة الشعرية ...

إننى ابن هذا الجسد المصرى العربى الإسلامى العالم الثالثى ، بكل لحظات توهجه وانحساره ، وعليّ عاتق مسئولية الدفاع عن قيمه الأساسية وتثويره من الداخل ، وليس بأيدولوجيات الآخر ورؤاه الحضارية مهما كانت وجاهتها النقدية » وبهذا كنت السبعينى الوحيد (تقريبًا) الذى لم يندرج أيدولوجيًا وجماليًا فى أجندة الخراب الجميل (والذى لم يصبح جميلاً أبدًا) ...

لقد اخترت من البداية الطريق الأكثر التصاقًا بحدسى ، وليس بقصد الاختلاف والتميز ، ولكن استجابة طبيعية لما أومن به من قناعات ، فأنا مثلا لا أعتنق الطفرة القافزة كسبيل للتطور الإنساني والفني الإبداعي ، ولذلك سارت تجربتى الشعرية فنيًا نفس مسار تجربتى الإنسانية معرفيًا وسلوكيًا ، فحيثما كان ثمة كشف معرفى وجدانى وجمالى جديد للحياة كما رآها ، كان انعكاس ذلك على تجربة الكتابة الشعرية لديّ تماما كما يقول سعدى يوسف الذى يرى أن الأسلوب يتغير كلما وجدنا أنفسنا متمتعين باستعدادات جديدة وأمام مهمات لم نكن واجهناها من قبل .. ولهذا تدرجت قصيدتى تدريجًا طبيعيًا دونما حاجة للألاعيب والحيل التقنية ، وانطلاقًا من أن التجربة الإنسانية تعرض شكلها الجمالى وحضورها اللغوى ، وهكذا بدأت بالقصيدة التقليدية ثم انتقلت إلى قصيدة التفعيلة ، فقصيدة النثر (أو القصيدة الحرة كما أسميها) ، ولم أتخل طوال هذه المسيرة التطورية الهادئة عن طبيعتى الشخصية وانعكاسها الإبداعى ، حيث البساطة الساعية إلى العمق ، والتلقائية المجدولة بالوعى بضرورات الفن ..

لقد انطلقت دائمًا من التجربة الإنسانية ، من الهم والانشغال والتوتر ، وكلما كنت صادقًا على صعيد التجربة والمعيش اليومى كلما تحققت لقصيدتى مصداقية استشعرها قبل الآخرين ، وهو تحد صعب ورائع ، فليس هناك أيسر من الافتعال والقسر وتزييف الروح وميكنة الجسد

وقولبة القصيدة وترويضها للنظرية ! فى بداية الثمانينيات أصدرت طبعة محدودة بطريقة الفوتوكوبى من ديوانى الأول « وللحزن ميلاد آخر » والذى جاء فى مجمله صبوريًا ليختم المرحلة الثالثة من مراحل تعرفى على المحطات الشعرية البارزة (رومانسية الجيار ، كفاحية شعراء المقاومة ، وجودية عبد الصبور) ، كانت تلك الإطلالة الحذرة هى الأولى للسعى نحو امتلاك لغة شعرية خاصة ، لغة تحاول الانطلاق من رصيد ثقافى وتراثى وشعرى أنجزه الآباء ، لتتفتح ، فى ذات الوقت على التجديد الحداثى وتيارات التفجير والتشكيل الجمالى التى سادت أدبيات فترة السبعينيات والثمانينيات ، لكن هذه العلاقة لم تتأسس على رؤية واضحة ، ومن ثم فقد جاء الديوان (الذى لا أحتفظ بنسخة واحدة منه) مجرد هوس باللغة والتشكيل الجمالى المغوى على حساب نبض التجربة وحيويتها الإنسانية ، لقد كنت أبحث عن لغة شخصية وسط صيحات الشكل التى ارتفعت آنذاك ، ولم أدرك ، لحظتها ، الارتباط العضوى بين الشكل والدلالة ، كنت لاأزال متأثرًا ببقايا المعرفة الأدبية التقليدية التى تنظر إلى العالم كتقسيمات ثنائية كلاسيكية دون جدل ، كالشر فى مقابل الخير ، والحياة على نقيض الموت إلخ إلخ ، هكذا فى نقاء عرقى مثالى ، ومن ثم فقد تنازعنى – فى ذلك الديوان المبكر – سياقان منفصلان : سياق الانتماء للتراث اللغوى والجمالى والدلالى/ وسياق الحداثة بآفاقه المغايرة ، ولم أنجح فى حل هذا التناقض ، الأمر الذى أنتج نصوصًا متصادمة تمامًا ، فكنت تجد النص المباشر ونقيضه المبهم ، بل أن النص الواحد احتوى جملاً تقريرية وأخرى مركبة فى الفقرة الواحدة دون انصهار رؤيوى على صعيد الشكل والدلالة بل أن السطر الشعرى ضم الصياغة التقليدية ذات العلاقة المنطقية بين المفردات والصياغة الجديدة التى تحاول كسر هذه العلاقة وتأسيس المفارقة ، هكذا فى حوار سكونى لايثير حراكًا جديدًا ...

فى الديوان الثانى أو الأول من حيث انتشاره وحجم المطبوع منه الذى أصدرته الهيئة العامة المصرية للكتاب عام ١٩٨٦ (الدخول فى مدائن النعاس) ، نجحت إلى حد كبير ، فى النجاة من براثن تلك الرؤية المزدوجة ، فقد بدأت الرؤية الخاصة تنضج شيئًا فشيئًا ، ولم تصبح اللغة وعاء الأفكار أو التجربة ، الأمر الذى أتاح لى فرصة تقديم تجربة تندغم فيها آليات التشكيل الجميل بالدلالة ، بحيث يستحيل الفصل بينهما ، فهما يتزاوجان ويتولدان معًا ، فالشكل ينتج دلالته ، والدلاله تنتج شكلها ،

كذلك حاولت فض الاشتباك المجانى بين سياقات العلاقة الاعتيادية التقليدية بين المفردات وبين السياقات الجديدة دونما افتعال أو لهاث محموم ... ومن المدهش أن هذا الديوان قد حظى باهتمام النقاد على صفحات جريدة الأهرام ، ليس بسبب ما يطرحة من تجربة مميزة ، ولكن بسبب من اللغة التى صيغت بها كلمة الغلاف الأخير (رغم الأواصر الوطيدة بين لغة الديوان ولغة تقديمه والاثنتان لى) ، وكان من العجيب والطريف أن تثير الصفحة الأدبية بالأهرام قضية الشعر والغموض والطلاسم والتعقيد ، مستنفرة نخبة من كبار نقادنا وشعرائنا : د . لويس عوض د . على الراعى ، أحمد عبد المعطى حجازى ، محمد إبراهيم أبو سنة ، انطلاقًا من الغلاف الأخير للديوان الذى كانت كلمته أشبه بقصيدة نثر ، لأحظى بقدر هائل من اللعنات بسبب الطلسمة والغموض ، ..... ، .... دون قراءة حقيقية للديوان ! ومن المدهش أيضًا ، أن الدراسة النقدية الجادة لهذه المجموعة ، جاءت على صفحات مجلة القاهرة من الدكتور يحيى الرخاوى العالم النفسى والمبدع الموسوعى ، وأزعم أننى أفدت كثيرًا منها ، فى حين تقاعس النقاد (الأدبيون) ، وتجاهل زملائى (السبعينيون) الديوان ، فيما عدا « جمال القصاص » الذى قدم قراءة مخلصة على صفحات إحدى المجلات غير الثقافية ، لكننى حمدت له كثيرًا هذا الفعل ، خاصة وأننى لست واحدًا من فريق إضاءة الذى ينتمى له ! وتأتى المرحلة الرابعة ، عندما اختارنى الدكتور يحيى الرخاوى للعمل معه فى « مجلة الإنسان والتطور » لتنفتح ذاكرتى المعرفية على الحرية بأوسع فضاءاتها ، كانت قصيدة النثر قد بدأت تستهوينى كمغامرة جديدة ولأن المناخ الثقافى المصرى المحافظ وانعدام منابر النشر التى تتسامح مع هذه الكتابة وكانت مجلة الإنسان والتطور « المنبر الوحيد المتاح أمام تجاربى الأولى فى قصيدة النثر ، وأمام الآخرين أيضًا بل أنها كانت تنشر ما نسميه « الكتابة الطليقة » وهى كتابات مجنحة أقرب إلى قصيدة النثر بالإضافة إلى الروح المحرضة على الإبداع غير المشروط والتى تسود مناخ هذه المجلة المعرفية الهامة ، كل هذا ترافق مع ذلك الشعور التلقائى فى داخلى بضرورة البحث عن شكل أكثر اتساعًا للتجربة ، فكانت قصيدة النثر التى احتضنتها بقوة صفحات الإنسان والتطور « فى حين كان الدكتور القط آنذاك يرفضها فى إبداع وكذلك الدكتور إبراهيم حمادة » فى القاهرة » وفتحى سعيد فى الشعر ....

(٥)
(جذور القصيدة مختلفة)

« إن تيارالحياة الجارف يلمس الأعماق وعالم الأشكال يعود إلى وكره في جمال ، متجاوزا لكافة الأشكال (٥) »

لقد اتسمت محاولات التجديدية بالهدوء والتأمل والانتقال الطبيعي من تجربة لأخرى ، فالتجديد مطلب تفرضه طبيعة التجربة ، وليس قافزًا عليها ، وهكذا فعندما أكتشف أن النص التفعيلي ، بهيكله الإيقاعي المقنن ولغته التابعة للإيقاع الجاهز ، قد ضاق عن احتواء الاحتدامات الوجدانية والدمدمات الانفعالية والتساؤلات الجديدة والكشوف المعرفية الشخصية أيضًا ، وعندما أحسست أن الإيقاع المنتظم لم يعد قادراً على استقبال إيقاع الروح بنفس تذبذباته الداخلية غير المتواترة ، أدركت أن استمراري في النص التفعيلي سيكون بمثابة مذبحة للتجربة ، وهكذا وجدت نفسي - في لحظة إبداعية ما - أكتب قصيدة حرة بلا ضجة حداثية ولابيان إبداعي أو إعلامي ، وبلا حتى اعتذار لأحد !

أذكرها تلك اللحظة التي وجدتني فيها للمرة الأولى أكتب نصًا موزونًا بلا أدنى ترتيب ، أو نية مسبقة ، كنت قد شاهدت حلقة تليفزيونية من المسلسل الأجنبي (جذور Roots) لأليكسي هيلي ، حيث انفعلت كثيراً بمشهد اصطياد الفتى الأسود بطل الحلقات في الغابات الأفريقية لبيعه خارج قارته ، في أسواق العبيد ، ليعمل في خدمة الرجل الأبيض ، كانت الحرية هي الفريسة ، ووجدتني ، منفعلاً بالمشهد المثير ، أكتب قصيدة بعنوان « أحزان طائر الرخ » ، لم تكن مرتبطة مباشرة بأحداث الحلقة التليفزيونية ، لكنها كانت مشحونة روحيًا بغضب الفتى واغتيال حقه في الحياة والحب والحرية (كان الفتى لحظة اصطياده يلتقي بحبيبته بين الأشجار الملتفة) ، واندهشت عندما جاء النص هكذا ، بلا وزن خارجي ، وبلا صلة دلاليَة مباشرة بالمأساة هل كانت هذه الكتابة العفوية التلقائية الحرة هي الخطاب الإبداعي الملائم لخطاب الحرية الإنساني لحظة أن فقدها ذلك الشاب العنيد الجميل ؟

فماذا عن الشكل ؟

لقد استدعت التجربة الشعرية عندى بهمومها الجديدة شكلاً جديداً ، وكان من الطبيعى أن تتولد لغة جديدة تستوعب هذا الطرح التعبيرى المختلف ، لغة لاتوجد فى القواميس الأدبية ولا فى حدائق الآخرين ولا فى حقل الميتافيزيقا ، لغة أنجبتها التجربة بحراكها اليومى ، يصهرها الشاعر بخبرته الجمالية ، لغة لايستدعيها الإيقاع الجاهز بل ينجزها إيقاع غبار الحركة والتوتر ، أن ما عثرت عليه مؤخراً هو نص الحياة ، الحياة بكل ديناميكياتها ومرتكزاتها ومصادرها المعرفية المتباينة ، سلوكًا وفكراً ، وكلما اتسعت زاوية التعامل والنظر كلما تجددت المصادر والينابيع الملهمة للنص ، فهناك الرافد الحياتى اليومى من حولى ، حيث تنبع لغتى الشعرية ، مستمدة ملامحها من حقل المشاعر الإنسانية والتى تكشف الشرائح السيكولوجية ، والإيغال فى التفاصيل وتفجير الكلام العادى والارتقاع به ليكون كلاماً شعرياً ، وعدم الوقوف عند تفجير اللغة « أو بناء علاقات جديدة حتمية » أو الهوس بالصورة الشعرية – بحد ذاتها ، فالقصيدة كما أتصورها « ليست عالمًا تخيليًا بالصور فقط ، يعتمد على حركة الصور وحدها ، وإنما يقوم على حركة الشعور الإنسانى ، من خلال الإيغال فى واقع حسى ملموس ، والتسلل إلى ماوراء اللحظة والتقاط بعدها الإنسانى المشع » وهكذا تتكون لغة متشكلة من اليومى المتجادل بالباطنى ، متولدة من التوتر الشعرى الذى يلتقط توتر الحياة اليومية وشرائحها وصيروراتها ولحظاتها الإنسانية المستمدة وأشيائها الصغيرة ولذا نجد فى القصيدة أسماء الشوارع وأصدقاء ونساء وأقارب وسياسيين ومفكرين وأماكن وأفلام وأغان وكتاب وبشر عاديين ، يشاركوننى الحراك اليومى ، وأعترف أن لقريتى بمحافظة المنوفية (سروهيت) ، ولبولاق الدكرور حيث أقيم الآن : فضل رائع على قصيدتى التى انتقلت من المطلق إلى الناس ، ومن الأثير إلى مجارى شارع ناهيا ، ومن سيدة الحلم الملائكية الخالدة المستحيلة المستلقية فى ذاكرة الشعراء إلى المرأة التى تلفحك بقميصها الأزرق وتثيرك بمشيتها المدهشة وتغويك بأصابعها المكهربة (بكسر الراء) ، ثم تتركك فجأة بلا عودة وبلا سبب معقول !

لقد علمتنى القرية العشوائية فى بولاق الدكرور كيف أسير مفتوح الحواس ، راصداً فى الناس ملامحهم الداخلية والخارجية فى آن ، بعد أن كنت أتصرف كمتصوف هجَر الميدان الصاخب للحياة ونصف خيامه فى صحراء الروح المعزولة

عن جسدها ، باحثًا عن الحقيقة ، الحقيقة التى وجدتها فى عيون أطفال يتامى وفقراء يبيعون عقود الفل والمناديل الورقية ويمسحون الأحذية ، وفى انكسار ربات البيوت الفقيرات أمام البائع الشرس وبضاعته الغالية السعر وفى تلك اللمعة الخجول فى عيون الصبايا والمراهقات وهن يحتضن حقائبهن المدرسية بقلق ، وفى صراع المثقفين على مقاهى القاهرة حول الحداثة والثورة واتهامات التخوين والعمالة والجاسوسية الحزبية ..... إلخ إلخ .

وهكذا يتجاوز الشفوى بالمعرفى فى قصيدتى ، ولابد هنا من التنبيه على أن تجربتى الشعرية تتشعب بين عدة مرتكزات ومصادر معرفية متباينه تتداخل وتتحاور فيما بينها من جهة وفيما بينها وبين التجربة الإنسانية اليومية المعاشة ، هذا الاحتكاك الجدلى المتبادل والذى يسفر – حتمًا – عن تخلق خبرات جديدة هوما يحول دون ثبات المصدر المعرفى وإضفاء القداسة عليه ، وهو شرط بديهى لدينا ميكية الإبداع ، ولقد اهتممت شخصيًا بالنص القرآنى والصوفى والشعبى بسبب من نشأتى الريفية المفعمة بحضور الدين والتصوف والثقافة الشعبية بتجلياتها المختلفة (حكايات / أمثلة / مواويل / طقوس / خرافة / .. ألخ) ، ثم انفتحت على الآداب العالمية فى مكتبة الجامعة ، وكانت البداية مع الشعر اليونانى (لاننسى جهود د . نعيم عطية الرائعة) ثم الأدب التركى والفارسي والهندى والصينى واليابانى والأفريقى (كان لمجلة لوتس « الفضل المجيد) ، وجاء اهتمامى بالشعر المشرقى خاصة ، احساسًا طبيعيًا بالقرب الشعورى والقرابة الوجدانية الحميمة معه ، على المستويين الروحى والمادى ، فأنا فى النهاية « مواطن مشرقى أنتمى إلى تاريخ حضارى شرقى عام ، تشكل فيه الحضارة العربية والاسلامية تنويعًا ثريًا وبارزًا ضمن ألوان الطيف الحضارى الشرقى ، كنت ولا أزال قارئًا جيدًا للابداع العالمي شرقًا وغربًا ، شمالاً وجنوبًا ، ولكن شيئًا فشيئًا ، تأكدت منظومتى الرؤيوية الشخصية ، التى يندرج فيها شعرى (على صعيد الإبداع) وفهمي السلوكى (على صعيد الحياة) ولم تَرُق لى أبدًا – تلك المنظومة المضادة لروح الشرق التى أتنفس بها وهى المنظومة الأخرى التى تتوزع وتتشطر بين روحين : روح عدمى كافكاوي عبثى انتحارى ، وروح فوضوى صدامى تمردىً ، هذه المنظومة التى تتعامل مع الحياة – سلوكيًا وإبداعيًا ، بخطاب شهوة النفى والتغييب والبعد الواحد ، الذى يهدد الحياة ويجعلها مسرحًا عقيمًا ولعبة مجنونة ، وهو ما يناقض – تمامًا – جوهرية روح الشرق التى ترى فى الحياة دوراً ، بما يضفى على الكائنات والأشياء

حضوراً فاعلاً على الأفقين ، الروحي والمادى ، وهى بذالك ، حضارة تنطلق من الروح من القيمة ، وتسعى نحو تشكلها المادى ، من خلال جدل حيّ خلاق . . . هكذا تتأسس رؤيتي الشعرية على روحية حضارية - خاصة ، وربما كان هذا هو خط المفارقة الناصع بين تجربتي وتجارب غالبية زملاء السبعينات ، فأنا لا أومن بالقطيعة بل التقاطع ، لا أعتنق الصدام بل الحوار ، لا أتبنى الرفض الجاهز الميكانيكى بل الجدل والسعى إلى المعرفة ، لا أقتل الأب بل أقيم فعلاً نقديا محباً معه ، أحرص على الحد الأدنى من الإتساق ما بين الكلمة والفعل ، تاركًا هامشًا لشرعية الضعف الإنسانى ، فأنا النبى ، والإنسان ، البطل / والمتقاعس المهزوم ، القاتل / المقتول ، المنتمى والنقدى ، المؤمن / والشاك ، ساحتى هى الأرض / والمساء ، كتابى هو المقدس / البشرى ، أحترم الوعى الجمعى / وأصطحب آلياته فى رحلة سجال مخلص ، بعيداً عن غرور المثاقفة وعاجية الذهنية ، مائدتى هى أنا / والآخرون ، لحظة أكتب تتجاور مسودة القصيدة والإبداعات الأقرب لسلالتى (من هنا ياتى التناصان والتضمينان فى شعرى) ، إننى أتحرك فى فضاء مفتوح ، خلف خيام القبائل وتساندها العشائرى المتعصب شعريًا ومسلكيًا ، أولئك الذين لا يرون فى الآخرين غير الجحيم ، وهو ما يجعلنى أقدر على ممارسة الحرية أيدولوجيًا وإبداعيًا متجنبًا الانخراط فى قوانين الجيتو المعرفية والسياسية والأدبية ، ومن هنا جاء ندائى بضرورة استبدال مصطلح الحداثة بنقيضه " الحداثات " (انظر شعر على سرير بروكست - شهادة شعرية - مجلة الثقافة الجديدة : يوليو ١٩٩٢) ، وأعتقد أن تسييد هذا المصطلح البديل كفيل بإغناء وتطوير الذائقة الأدبية عامة والشعرية خاصة ، وضخ دماء جديدة ومتعددة فى شرايين القصيدة المصرية الجديدة بمختلف أشكالها واتجاهاتها الجمالية والدلالية . .

(٦)
(مشكلات الفراشة)

« فراشة في يدى كما لو أنها روح غريبة ، متوهجة (٦) »

عندما ينعدم لقصيدتى مناخ التواصل مع آخر ، ليس الآخر العمومى بالطبع بل آخر الذائقة الشعرية الجيدة ، المدربة والواعية بآليات الحداثة ، عندما يحدث هذا ، أعود إلى النص ، شجاعًا ، لأكشف ، غالبًا ، وقوعى فى غواية المتاهة الشعرية « على حد قول زميلى الشاعر جمال القصاص " ، يحدث هذا فى أتون اجتهادى لقصيدة خاصة ، تنبنى على تجربة تتداخل فيها الأصوات والحالات والأزمنة والأمكنة : الذات والآخر الخاص والعام ، اليوم والأمس والمستقبل ، والواقع والحلم ، خبرات الحب المتجددة والقديمة ، الشفوى والكتابى ، إلخ إلخ ، وهو ما يجعل الفعل الشعرى شبكيًا تركيبيًا يسعى لأن ينشر مناخًا جماليا ودلاليًا شبكيًا ، باعتبار أن القصيدة وحدة كيميائية » يصعب أن نفصل ما بين عناصرها دون أن نؤذيها ، ذلك أن العلاقات تنمو عبر شبكة من التفاعلات الصاعدة والوشيجية تارة ، وعبر تجليات مكانية وذاكروية تارة أخرى » هذا بالإضافة إلى محاولتى وبطريقتى الخاصة – لفض الاشتباك بين اليومى والمجازى بين سخونة الواقع ولغة المخيلة ، بين بصر « الحياتى » وبصيرة الباطنى ، والسعى لتفجير الكلام العادى شعريًا والارتفاع به إلى أفق جمالى خاص ، إيمانًا بأن الكون لغة الشاعر ، واعتقاداً بأن على القصيدة الحداثية أن تتفتح على الكلى « من داخل ذات مبدعها ، وأن تتمتع بأسرة مفهومية واحدة » تتكامل فيها عناصر التجربة ، وربما تحت وطأة هذا الاجتهاد ، قد تخفق بعض هذه العناصر فى تحقيق الانسجام الصياغى والتعبيرى ، بما ينعكس سلبًا على الوحدة العضوية للنص ، وهى أخطاء مشروعة فى نظرى ، فطموح النص الكلى هنا ، أصعب بكثير ، لأنه يطرق أرضًا وعرة يختزل العالم فهو ينفتح على التعدد لا الواحد ، وعلى الاحتمال لا الحسم ، والفيصل هنا هو صدق التجربة شريطة امتلاك أدواته الجدية بتجسيد التجربة الشعرية وحملها إلى المتلقى وإذا ما تحققت المواءمة بين التجربة الإنسانية للشاعر وبين آليات تشكيلها ،

أو بالأحرى إذا ماتولدت هذه الآليات من داخل التجربه وليست تالية لها أو آتية بعدها ، فإن القصيدة تنجح في امتلاك حضورها العضوى المتماسك جماليًا ودلاليًا ، وأقول بثقة : إن هذا العيب (المتاهة الشعرية) كان واضحًا عندى في بعض قصائد المرحلة التفعيلية وأظن أنه اختفى من قصائد المرحلة الحرة « ، ففي النص التفعيلى يصعب التعامل الحر الحقيقى شعريًا مع التجربة الإنسانية من خلال إيقاع جاهز ، فكيف يمكننا طرح رؤى وهموم متغيرة ، دينامية ، من خلال نسق إيقاع ثابت ، سكونى ؟ أين البنية الإيقاعية الحقيقية لأى شعر فى العالم ليست مجرد أوزان ، لكنها ذاكرة معرفية ، وثقافية وشعورية / ولكى تثور على هذه الذاكرة عندما يتم تكلسّها ، فلابد أن تثور في نفس اللحظة ، على إيقاعها الوزنى ، لطرح البديل الذى يحمل إيقاعها وذاكراته معًا ، والنص الحر (أو قصيدة النثر) يتنفس الحرية فى فضاء حر ، ولايقحم على صاحبه شيئًا لا الإيقاع ولا اللغة ، مقابل النص التفعيلى الذى يضيق من فضاء الفعل الإبداعى للشاعر ، بل يلزمه بعدم الخروج عن آليات ، باختصار : أن يبدع داخل القانون تمامًا كما يقول للسجين : تنفس بحرية ولكن داخل الزنزانة ! لقد ساعدتنى حرية النص الأجد (قصيدة النثر) على امتلاك زمام الموقف الإبداعى والسيطرة الكاملة عليه ، والنجاة من المتاهة الشعرية التى ربما كانت نتاجًا للتناقض الذى تتسم به قصيدة التفعيلية ما بين : شوقها للحرية وكسر قيود الشكل التقليدى – وبين ثبات إيقاعها الخليلى الممثل فى التفعيلة الواحدة – وهو ما يتسبب فى إصابة التجربة بالازدواجية والانشطار ، ولهذا أرى مع من يرون قصيدة النثر يمكن أن تكون « خلاصة قصيدة التفعلية وثمرتها الناضجة وروحها العارية ، أو كأنها تطور طبيعى وربما حتى ، لقلقها الخاص وروحها المتذبذبة وشكلها المتموج وإيقاعها الداخلى الثرى ، ولغتها الشعرية المتوهجة ، مما كان مدفونًا أو كان تحت ركام التراكيب ، وخاضعًا إلى حد ما ، لسلطة الوزن والتفعيلة المضطردة » .

كذلك فإننى لاأنكر أن الطريقة القلقة والمتذبذبة والمرتبكة فى تعاملى مع التراث ، كانت هى الأخرى وراء وقوعى فى المتاهة الشعرية ، فقد عانيت ، فى فترة البدايات ولأمد طويل ، من هيمنة النص التراثى فى تاريخنا على الذاكرة ، ومن إرادة مساءلته فى نفس الوقت ، وأثمر هذا التذبذب قصورًا فى القدرة الإبداعية ، مما انعكس على القصيدة آنذاك (القصيدة التفعيلية) ما بين الاستحضار التزيينى للتراث والاستدعاء الانبهارى له وما بين الصراخ الانقلابى عليه ، مما أنتج

لغة شعرية شابها التلفيق والازدواج أحياناً ، ولم تنضج رؤيتى إلا مع وصولى إلى القصيدة الحرة ، فقد سلمنى فضاء حريتها اللامحدود ، جوهر الرؤيا الأبعد تمهيداً لرؤية أعمق للتراث ، تمارس الاستيعاب والتجاوز ، فقصيدة النثر (والتى أسماها أحدهم : الفراشة الفولاذية) هى فعل الشجاعة الإبداعى الكامل ، إبداع الرؤيا بما تشمله من الموقف إزاء التراث ، مع ذلك لاأستطيع الإدعاء أن قصيدتى - فراشتى الراهنة قد نجت تماماً من مشكلة أو غواية المتاهة الشعرية التى وضحت فى فراشتى السابقة - القصيدة التفعيلية ، بل أننى أخشى من مشكلات أخرى تنبع من ، المناخ المفتوح لقصيدة النثر ، فللحرية أيضاً ، مثلها ، لغيابها ، إشكاليات والتباسات ومآزق !

(٧)

(وهكذا : أغنية عضوية خارج السرب *)

« فيما بين عشب الأرض غنت قبره بحرية وأنفصلت عن كل أمر (٧) »

ها هي قصيدتى ، بعيدة عن بؤس الأيدولوجيا ، لاتعانى من مركبات النقص الجنسى ، أو من عقدة اغتيال الله أو الأب ، لاتهجو العالم ولاتماثله في نفس الوقت ، لا تمارس مثالية ولاتهتف أيضاً بحياة الفن المنحط ، لاتغمض عينيها عن حركة الحياة اليومية ووسائلها وإشاراتها الملهمة ، معنية بالخرائط الصغيرة التى تحفرها الحياة على جسدى ، إنها قصيدة تحاول اكتساب شرعية عضوية فى ، ومن ، الحياة ، لتكون هى نص الحياة ، لاتحرف الرؤية ولاتعتسف التجربة ، وهى - كما أسعى - نص أصيل ، وحضارى ، ينطلق من الاجتهاد لا التقليد ، للإمساك برؤية حقيقية ، بعيداً عن التفريط فى ميراث الأسلاف الحى « وعن الإفراط فى ممارسة غرور التجاوز والتمرد ، ومن خلال احترام الخيارات التاريخية للوعى الجمعى عقيدة وثقافة ونضالاً وتراثاً فنياً وأدبياً ، وعدم مصادرة حق الآخر فى ممارسة قناعاته المشروطة بعدم جرح النسيج الخلاق لروح الشعب ، بهذه الآليات أحاول أن تتأسس تجربتى ، بعيداً عن حداثة المثاقفة ، المتعالية ، والنخبوية الداعية إلى احتقار الذات الثقافية للأمة والتواطؤ على

اختراقها ، فهى حداثة بلا جذور بتنويريتها تولى وجهها شطر الضفة الشمالية من المتوسط ، هكذا أسعى لنص عضوى ، يتنفس هواء الوعى بخصوصية اللحظة الزمكانية الراهنة ، والتى تحرك ذات المبدع فى إطارها وعلى أرض لها شرطها التاريخى والاجتماعى ....

قصيدتى الجديدة فى جوهرها ، فعالية إبداعية لإعادة تشكيل الواقع بحيث تصبح هى تاريخ العلاقة الجدلية بين الشاعر وأدواته من جهة ، وبينها وبين الواقع فى سياقه التاريخى والاجتماعى من جهة أخرى « كما يرى د . جابر عصفور ، قصيدة لها أسلاف وأصدقاء كبار مثل أدونيس وسعدى يوسف ودرويش وطاغور وأكتافيوباز ونبيرودا وحتى روائيين مثل صادق هدايت وماركيز وحيدر حيدر والخراط وخمينيث ، ومفكرين كثيرين كعلى شريعتى ، جارودى ، هيجل ، حسن حنفى ، ونقاد من طراز جابر عصفور ، يحيى الرخاوى ، إبراهيم فتحى ، محمد جمال باروت (سوريا) ، طراد الكبيسى ، حاتم الصقر « العراق » وكتاب أغنية جديدة كالأخوين رحبانى ، وشعراء عامية كسيد حجاب وفؤاد قاعود والأبنودى ، ودوريات وفصليات ومنابر غير رسمية ورسمية مثل : الإنسان والتطور ، كلمات ، مواقف وإصدارات مثل : الشعر يكتب اسمه (لمحمد جمال باروت) ، بحثًا عن الحداثة (محمد الأسعد) ، أسئلة الحداثة (محمد بنيس) ، صباح محترق آخر (مروان صقر) العودة إلى الذات (على شريعتى) ، المجموعات الكاملة لناظم حكمت ، وقصائد خاصة مميزة للأصدقاء : عباس بيضون ، سيف الرحبى ، وليد خازندار ، محمد الشركى ، أمجد ناصر ، نزية أبو عفش ، منذر مصرى ، زاهر الجيزانى ، إبراهيم المصرى ، ونصوص مصرية سبعينية منتقاة لشعراء من كافة الإتجاهات الجماعاتية والمستقلة وبلا استثناء رغم الاختلافات الجوهرية أحيانًا ولها قيمة أحيانًا أخرى مع ما تطرحه هذه النصوص ..

إن قصيدتى المنفتحة على هذه الإبداعات تأخذ المبادرة للتنادى بالاعتراف بالآخر ، وبالتالى لتسييد مصطلح « الحداثات » لا الحداثة ، فهناك كما يقول الدكتور جابر عصفور : حداثات بعدد الحداثيين فليست هناك حداثة واحدة جاهزة تقوم على جواهر ثابتة أو صفات راسخة ، إنها رؤية إبداعية تقوم على وعى ضدى لتاريخ متعين ، سواء كان هذا الوعى هو تاريخ الأنا الفاعلة للوعى ، أم تاريخ اللحظة التى يحدث فيها هذا الوعى » ، وقد اتخذت طريقى منذ البداية منطلقًا من التجربة لا التنظير ، محاولاً ألا أخذل التجربة التى أعيشها بكل مفرداتها الرؤيوية والجمالية ،

بحيث لاأقع فى هوس الشكل كما وقعت تجارب أخرى ، منحازة إلى رؤية أحادية للتجريب إلى جانب الشكل كرد فعل فى مواجهة إهمال الشكل لصالح المضمون فى القصيدة العربية منذ الجاهلية إلى بدايات الحداثة (أو الحداثة الأولى) ، وهكذا اختفت حركة التجربة وسط أحراش اللغة والصور الشعرية المتزاحمة ، فالحداثة ، الحقيقية كما أتصورها ، ليست مجرد انفعال مضاد ، بل فعل تأسيسى لإبتداع رؤيا جديدة وأدوات إنتاج هذه الرؤيا فى آن ، وهى رؤية شاملة من حيث هى موقف من واقعها الخاص أو من كونها العام ، ولايمكن النظر إليها من منظور الأدب بوصفها طريقة فى القول أو حيلة شكلية ، ولايمكن ، أيضًا ، اختصارها فى التوكيد المطلق على أولوية التعبير المنعزل عن أدوات إنتاجه ، فتصغير الرؤيا لايتم دون تغير أدوات إنتاجها ، تغيير أدوات الإنتاج يؤدى إلى تغيير الرؤيا وعلاقات إنتاجها ، كما يقول جابر عصفور أيضًا ، لو أدركنا هذه الحقيقة الإبداعية ، فإننا لن ننتج نصًا شكلانيًا مفرغًا من الرؤيا والرؤية ، أو نصًا مضمونيًا لايمتلك أدوات تشكله المستتنبتة من روح التجربة وحراكها ...

لدى الآن (حتى ديسمبر ٩٢) مجموعة وحيدة صادرة عن الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٨٦ بعنوان الدخول فى مدائن النعاس) وفى الطريق الجزء الثانى بعنوان (جنون من الورد) ، وينتمى الجزءان الى المرحلة التفعيلية ، وهناك ديوانان تحت الطبع ، (سعادات خطرة) ، و (حرير الوحشة) وينتميان إلى النص الحر (قصيدة النثر) ، وهما ما أراهن عليهما بشكل خاص كمساهمة شعرية مختلفة ترى العالم فى تحولاته وتستمد إيقاعها ولغتها من غبار هذه التحولات ...

باختصار ، وفى النهاية ، هو شعر شخصى بغبار الطريق ، فيما كان شعر التفعيلة لدى شعراً بغبار الميتافيزيقا ...

إشارات

١ – قصيدة هايكو شعر بنحيما باكيونان .

٢ – من شعر محمد رضا عبد المليكان (شاعر إيرانى) – ترجمة د . إبراهيم الدسوقى شتا سبتمبر ٩٣ (مجلة إبداع) .

٣ – قصيدة هايكو شعر : كوباباشى إيسا .

٤ – قصيدة هايكو شعر : هاراسيكيتى

٥ – من شعر طاغور / ترجمة خليفة التليسى

٦ – قصيدة هايكو شعر : يوسا يوسون

٧ – قصيدة هايكو شعر : ماتسو

* عنوان الشهادة من قصيدة هايكو شعر : يوسا بوسون

* قصائد الهايكو ١ . ٢ . ٤ . ٦ . ٧ ترجمه محمد عيد إبراهيم مجلة الثقافة الجديدة عدد أغسطس ٩٣

كأننى وقعت فى حفرة

أحمد طه

أنا واحد من الذين نشأوا فى عصر ، وتربوا فكريًا فى الخمسينيات ، والستينيات ، وبعد المراهقة صرت عضوًا فى منظمة الشباب فى أواسط الستينات ، ونشأت فى أسرة فقيرة ، وسط أطفال عديدين ، وأذكر أننى كنت فى أحد أركان الغرفة التى كنا نحتلها أنا وأخواتى ، وقبل حرب ٧٣ كنت فى الجيش المصرى ، وخرجت من الجيش فى ٧٥ بعد الحرب فى أوائل السبعينيات بدأ نشاطنا الأدبى مع المجموعة التى كانت جوار بعضها ، أى أن العلاقات التى كانت تربطنى بهذه المجموعة هى علاقات جوار أكثر منها علاقات اتفاق أو اختلاف فى أمور كثيرة فى الثقافة ، وقد بدأت مع مجموعة من الأصدقاء فى إنشاء ندوة خميسيه ، وهذه الندوة استمرت حوالى خمسة عشر عامًا ، حتى أغلقت وكانت آخر ندوة مع صنع الله إبراهيم .. فى هذه الندوات تعرفنا على كثيرين ، من أبناء جيلنا ، وفيها أيضًا بدأنا نقترب من محور آخر كان يعيش قريبًا من منطقتنا – شبرا – وهو محور الوايلى ، أى أننا كلنا من أطراف القاهرة – الفقيرة ، فى ذلك الوقت – منتصف السبعينيات – أو بعدها بقليل تعرفت على عبد المنعم رمضان ، وبعده على محمد سليمان ، وعبد المقصود عبد الكريم كنت أعرفه فى أوائل السبعينيات ربما ٧١ ، أو ٧٢ ، وأنا أكبره بست سنوات ، بعد ذلك قررنا أن نكون جماعة باسم « أصوات » وفى هذه الآونة كنت انتقلت إلى سكن فى منطقة الزاوية الحمراء ، وكنا تقريبًا نسكن نفس المربع ، وبعد ذلك أصدرنا كتابًا وكانت ندوتنا هى أساس هذه الكتب التى تكونت بها الجماعة ، وكانت مثل هذه الورشة ، أما علاقتى بالشعر فقد بدأت بتقليدى لكبار الذين كنت أقرأهم فى كتب الدراسة أو فى كتب الشعر التى كنت أقرأها ، وكانت محاولتى الأولى وأنا صغير أجمع القوافى كمعظمنا فى صفحة مثل « الحمام والسهام » إلخ وأصل إلى حوالى مائتى كلمة تنتهى بنفس الحرف وأحاول ببراعة أن أكون قصيدة ، أعتقد أن كلنا كان يفعل ذلك من جيلنا ، لأن النموذج الذى كان أمامنا هو الشعر الكلاسيكى العمودى ،

الكثير منا حاول أن يقلد هذا النموذج ، بعد أن كبرت قليلاً ، وعرفت الوزن بدأت أكتب شعراً أقرب لرومانتيكيين الذين كانت مدرستهم سائدة في مصر قبل الحرب العالمية الثانية ، والقصائد أيضاً تنتمي إلى الشعر العمودي ، ولكنها كانت مجزوءات صغيرة أو في مربعات أعتقد أن أول قصيدة كتبتها بنظام التفعلية الذي أكتبه الآن ، ربما كانت في ٧٢ أو ٧٣ ، بالشكل الذي كان يكتب به الرواد أو من أطلق عليهم الرواد ، بعد ذلك عندما ازداد حجم معارفي واحتككت ببعض الشعراء الآخرين ، وأعتقد أن التأثر بين الجيل وبعضه أكثر بكثير من التأثر بالماضي ، أو بالجيل السابق ، لأن الشعراء في الجيل الواحد أكثر قرباً من بعضهم البعض عن تأثرهم بالشاعر الماضي .

دائماً نحن نعتقد أن التأثير يأتي من خلف ، فنبحث للشاعر عن أصول ، أو أنه تتلمذ على يد هذا أو ذاك ، أنا أعتقد أن الشعراء بصرف النظر عن قيمتهم ، وعن مدي تمكنهم الشعري ولكن ربما كان شاعراً جيداً جداً يتأثر بطريقة شاعر آخر ، ويأتي هذا الشاعر ليتوقف في منتصف طريقه الشعري ، ويتوقف بالفعل .. لماذا ؟ .. هذا شئ بديهي .

لأننا نجلس معاً أكثر مما نجلس مع الماضي ، أو مع الذين سبقونا ، وفي ذلك الوقت حاولت أن ألعب لعبة اختراق البلاغة من داخلها لأنني لأمور كثيرة لم أستطع أن أتخلص من البلاغة التي كنت أكرهها نظرياً ، وأرفضها نظرياً ، ولكن في الممارسة دائماً أقع تحت هيمنة هذه البلاغة ، فحتى ديواني « الطاولة ٤٨ » – غير القصائد التفعيلية – كنت أحاول دائماً أن اخترق البلاغة القديمة من خلال قوانينها ، وهي تشبه في السياسه اختراق المؤسسة ، فنحن ندخل المؤسسة حتى نغيرها من الداخل ، وفي الشعر أيضاً نحن نتعامل مع القانون الموجود البلاغي ونفس التقنية التفعيلية ، ولكن نحاول عن طريق شحن الكلمات المقدسة القرآنية أو الصوفية بشحن جنسي ، ومدلولات جنسية مثلاً أو نحاول أن نغير الكلمة القدسية إلى كلمة أرضية ، أو نحاول تفتيت الصورة التي اصطلح على اعتبارها صورة أدبية ونحاول تفتيتها والتمثيل بها ، وأشياء أخرى ، وبعد أن فكرت مع نفسي ، وجدت أن هذا الطريق بالنسبة لي على الأقل لايؤدي إلى ما أطمح إليه ، ولايعمل توحداً في عقلي وشعوري ، عقلي يرفض هذه البلاغة تماماً ، ومشاعري أو ثقافتي مرتبطة بها ، فتوقفت حوالي عامين لأفكر في شكل ، وكنت أعمل تجاربي مع نفسي وأمزقها ، لأنني دائماً أشك في عملي ، وكنت متردداً ، وأعتقد أنه لولا ظروفي الاستثنائية التي حدثت في حياتي على سبيل الصدفة ، وهو أن التقيت بزوجتي وهي أمريكية ، وفي يوم بالمصادفة استضافوني بمؤتمر بالمنيا ، وقابلتها هناك ، ولم أكن أنوي الذهاب ، وذهبت بالصدفة ،

وانتهى الأمر بأننى اقترنت بها وانتقلت معها إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ٨٨ ، وقبل أن أذهب مباشرة بدأت أكتب هذا الشكل الذى اخترته ، وحتى الآن فأنا راض عنه ، ونشر فى « فسائل » أنور كامل ، وهى قصائد « بورتريه » أنور كامل وبورتريه جورج حنين » ، ودائما كنت أشعر أن قارئاً مهيمناً يكتب معنا ، عندما أكتب القصيدة أفكر دائماً فى المحيطين بى ، ورد فعلهم ، هذا فى اللاوعى ، أنا كنت أتوجس جداً من هذه التجربة ، ولهذا دفعت هذه القصائد قبل سفرى لأنور كامل بأيام ، وقررت ، وذهبت إلى هناك ، وهناك عندما تذهب إلى أميركا ، ربما تختلف عن أوروبا ، وأنا من الناس الذين لايسافرون ، وربما تشعر أنك وقعت فى حفرة ، مجتمع لاعلاقة له بمجتمعنا على الإطلاق ، ولا أحد تستطيع أن تتكلم معه كما تعودت من كلام ، فإذا وجدت واحداً مصرياً أو عربياً فهم يتكلمون فى أشياء لاتخصك على الإطلاق ، فأنا عشت فى عزلة حوالى عامين ، علاقتى فقط بمكتبة شيكاغو « قسم الشرق الأوسط » ، وهو القسم العربى ، وليس لى تقريباً علاقة بأناس يتكلمون لغتى ، لدرجة أننى كنت أحياناً أحرك لسانى ، لمجرد أننى أشعر بأنه توقف مثلما تجلس وتجد أن ذراعك قد أصابه التنميل وتوقف ، كنت أحرك لسانى ، وأن أجلس مع نفسى ، وفى ذلك الوقت بدأت أكتب ، بجرأة شديدة ما أسميته « امبراطورية الحوائط » وكنت أبعث بها بالبريد إلى الأصدقاء ، وكان أنور كامل يتولى مشروع إصدار فسائله ، ونشر بعض هذه القصائد فى هذه الفسائل » وأتساءل الآن .. لماذا أنا كتبت هذه القصائد هناك ، أنا أعتقد أننى لو لم أسافر ، ربما كنت ترددت فترة قبل أن أكتب هذا ، هناك أحسست بشجاعة أكثر ، ليس هناك أحد أقرأ عليه قصيدة ، وأتوجس من رأيه ، وأنا أعرف معظم رأى المحيطين بى ، ربما معظمنا يعرف : عندما يقرأ قصيدة لصديق له .. أين المشكلة التى سوف تواجه هذا الصديق فى القصيدة ، والمنطقة التى سيرفضها ؟ هناك أحسست بأننى حر تماماً – لدرجة الضياع – ليس هناك جمهور ضمنى فى عقلى أكتب له ، هناك أكتب لنفسى وفقط ، وحتى إذا نشرت القصيدة لاأراها ، أدفعها فى صندوق البريد وكأننى رميتها فى حفرة ، وانتهيت منها ، كنت أكتب بحرية عالية جداً ، وأكتب كثيراً أيضاً على غير عادتى ، فأنا مقل فى الكتابة بطبعى ، ودائماً أعيد فى كتابتى ، وأزيد فى القصيدة ، وأحياناً أمزقها ، فعندى عادة سيئة أننى أمزق الأشياء وإذا لم تعجبنى حتى لو أعجبت آخرين ، فإذا هناك كنت أكتب بشجاعة لم أتعودها ، وأيضاً بدون خوف على الإطلاق ، وبدون جمهور ضمنى يكتب معى ، وهو

مايسمونه النقاد « الكاتب الضمنى » الذى يكتب دائمًا مع الكاتب فى لاوعيه وهو يكتب ، فليس هناك من هو حر على الإطلاق ، كلنا نكتب لجمهور ما ، ولأناس نتوجة إليهم فى أذهاننا ، وكل من يقول غير ذلك فهو يبالغ أو يكذب ، هناك أكتب بحرية أعلى لأننى أعرف أننى سأرى أصدقائى بعد سنوات وبالتأكيد سينسوا هذه الأشياء تمامًا ، وربما أكون أنا نسيتها ، كنت أكتب بشجاعة وأرسلها لأنور كامل لينشرها فى فسائله الضيقة ، ولم أكن أعرف حتى ما هو رد الفعل ، فقلت لزوجتى إذا فشلت هذه التجربة ، ربما أتوقف عن الشعر لعشر سنوات لأراجع نفسى مرة أخرى ، لقد قررت ألا أعود اطلاقًا للبلاغة التى أكرهها حتى ولو توقفت عن الكتابة .

من المحطات الهامة فى حياتى المؤخرة : لقائى بأنور كامل ، فهو كان يمثل بالنسبة لى عصراً لم نره ، ولكننا سمعنا عنه ، وفجأة رأيته أمامى متمثلاً فى رجل ، حتى عندما كان يحدثنى عن كيف كانوا يحتفلون بعيد ١٤ يوليو فى القاهرة فى الثلاثينيات والأربعينيات ، ويسهرون حتى الصباح ويرقصون ، هذا العالم لاتستطيع أن تتخيله على الإطلاق ، وكان يحكى لى ، كيف كانوا يرقصون ، وكيف كانوا يلتقون وكيف كانوا يشربون .. إلى آخره ، وكيف كانوا يفكرون فى ذلك الوقت ، وكيف كانوا يكتبون وما هى معاركهم ؟ أى أنه كان يمثل لى عصراً وليس شخصًا ، لهذا أنا كنت أنظر له وكأننى أتكلم مع زمن آخر ولكنه حميم فى نفس الوقت ، أو أننى أكتشف أنه حميم ، وأنا لم أكن - كمعظمنا - عندى معرفة عميقة بهذا العصر فى الثلاثينيات ، هذا العصر الذى كان فيه هذا التيار ، والذى كان معظمه يكتب بلغات غير العربية ، وكان هذا الهامش موجوداً فى الكتابة المصرية ، والإبداع المصرى فى ذلك الوقت ولم يؤرخ له ، ولم نكن نعرف عنه لا الكثير ولا القليل إلا من خلال بعض نتف من هنا وهناك .

أرسلت بعد ذلك لأنور كامل قصيدة « ٣١ ديسمبر » وقصيدة « أرابيسك » وقصائد أخرى عن « شبرا » ، وطفولتى ، فى هذا المجال أقول لماذا عادت إلى شبرا ، والكتابة عنها ؟ فهى لم تكن همًا شعريًا على الإطلاق - عندى - ولم أكتب عنها أبداً ، هناك كانت شيئًا يملأ رأسى لا أستطيع إفراغه ، عندما تكون فى مكان هناك مثل هذا تجد أن الماضى الحميم يعيش معك طوال الوقت ، وكأن شريطًا من حياتى قد انتهى واستعيد ، فأشعر وأنا أعيش فى شبرا عندما كنت طفلاً أعيش على السطح

الذى كنا نعقد فيه الندوات وكان هذا هو عالمي لأننى ، أعيش بلا عالم فى الوقت الحاضر ، عالمى الحاضر غير موجود ، بعض الكتب وترابيزة ولاأحد ، فكان هذا العالم الذى يأتى لى من الماضى الخاص ، ولهذا ظهر فى أول مرة عندى هذا العالم فى هذه القصائد الخالية من البلاغة التى حاولت أن تكون تلقائية لأقصى حد طبعاً لأنه لايدعى أحد بأنه لايكون صانعاً فى قصائده ، لكننى كنت أحاول أن أجعلها تلقائية إلى أقصى ما أستطيع بحيث أننى كنت أكتب من اللغة العادية التى تقترب من لغة النثر أو لغة الكلام جواً شعرياً ، لا أقول جملة شعرية ، ولا صورة شعرية ، ولكننى أقول جواً شعرياً ، من خلال لغة عادية مثل التى نتكلمها معاً ، وتكاد تكون عامية مفصحة ، لهذا أيضاً سنجد فى هذا الديوان شبرا وطفولتى وأنور كامل ، لأننى كنت أفكر هناك فيه ، لأننى وجدت بعض المطبوعات التى كانت من عصر أنور كامل ، لذلك عندما مات أنور كامل كانت صدمة كبيرة بالنسبه لى ، وربما لو مات وأنا هنا لما كان هذا التأثير الذى شعرت به فكنا سنشرب فى صحته بعد أن مات ، وينتهى الموضوع ، ونضحك ونتذكر بعض نوادره ، مثلما مات لنا أصدقاء كثيرون ، وأنا شخصياً جربت الموت كثيراً فى حياتى سواء مع أخوتى الأطفال الذين كانوا يموتون أو مع أصدقائى فى الجيش ، أو مع أصدقائى العاديين ، أى أننى عاصرت الموت كثيراً ، وشهدته بنفسى ، ولكن موت أنور كامل لم يكن موتاً ، ولكنه فقدان لعصر ، أعتقد أن هذا الرجل كان يمثل ربطاً بيننا وبين هذا العصر ، ولذلك كتبت قصائد كثيرة جداً ظللت أكتبها لمدة ستة شهور بشكل محموم ، واخترت من هذه القصائد بعضها ، وهى « بورتريه نهائى لأنور كامل » وهو البورتريه الذى نشر فى القاهرة .

زيارتى هنا قصيرة جداً وأعتقد أننى سأستمر فى نشر هذه القصائد فلدى جزء آخر من هذا الديوان ، نفس العالم ، لأن هذا العالم هو عالمى هناك ، ليس لدى غيره بالرغم أن لى هناك أصدقاء ، ولكنهم أصحاب ثقافة مختلفة ، عندما نجلس معاً ، فقد أصبح لى مجموعة وشلة ، فنانين و«ضاربين» ، وصعاليك ، وكتب ... إلخ لكن فى النهاية ثقافتى بالنسبة لهم ثقافة غريبة لايعرفون عنها شيئاً ، ربما أعرف أنا عن ثقافتهم الكثير، فلذلك الحوار الوجدانى والثقافى بينى وبينهم غير موجود فى الحقيقة ، رغم أننا نجلس ونحاول أن نسعد بعضنا ، لكن ليس هناك علاقة حميمة بينى وبينهم ، لهذا مازال العالم القديم مهيمناً علىّ ، وأعتقد أننى إذا ظللت هناك لفترة أخرى ،

ربما هذا الكتاب يتضخم ليصبح عدة كتب ، لأنني كدت أن انتهى من الثاني وبنفس العنوان « امبراطورية الحوائط - الكتاب الثانى » ، وأعتقد أننى ليس لدى الكثير لأقوله الآن ، ولكننا سنسمع بعض القصائد ، واسمحوا لى أن أقول إن عبد المنعم رمضان هو أفضلنا - فى اعتقادى - من أبناء جيلنا لإلقائه للشعر ، وفى شعره أيضاً ، فأنا أحبه جداً ، حتى لايزعم هو أننى خبيث ، لكننى حقاً أحب إلقاء عبد المنعم ، لأن صوته جميل .

يبقى أن أقول لكم أننى أعمل فى شركة طبع - بيست ماكدونالدز - وهى شركة لها فروع فى كل مكان - أى طباعة الخدمة السريعة ، وتطبع كتب الجامعات ، وأنا فى الفرع الذى يطبع كتب جامعة شيكاغو ، وأستغل منصبى بالطريقة المصرية لأطبع لنفسى بهذه الطريقة ، فأنا عملت غلاف كتابى - كولاج - من الزبالة وطبعت حوالى خمسين نسخة لأوزعها على أصدقائى ، وبالطبع فهذا ليس إصداراً .

الشعر منطقة العمل السرية

أمجد ريان

نقف فى طابور المدرسة نصرخ بالنشيد الوطنى بما يجعل الأفواه دوائر مستديرة ومنبعجة والمدرس يمسك بالعصا الخشنة التى تأكل جلد أى تلميذ لايرفع صوته بأعلى ما يمتلك ليغنى النشيد الوطنى ، روائح كريهة تنبعث من أجسامنا الصغيرة ومن أحذيتنا القذرة والنشيد الوطنى يحلق إلى السماء والتلاميذ لا يلبسون ملابس داخلية بل لا يلبسون أية ملابس تحت المرايل الترابية المليئة بالمزق والنشيد الوطنى يصعد إلى السماء ، وفى الفصول تتحول جميعًا إلى حقل تجريب للممارسة السادية والإهانة والاعتداءات بكافة صنوفها داخل حجرات مظلمة مزينة بورق كوريشة مبقع ببقايا الذباب وصور جمال عبد الناصر مبتسمًا فوق رءوسنا التى يرعى فيها القمل والجرب والطين ، وعندما نعود إلى بيوتنا بعد الظهر فإن منظومة أخرى من القمع تكون فى انتظارنا ، كما لا نستطيع أن نكره آباءنا ولعلنا لو تعلمنا فى هذه السن المبكرة أن نكرههم لحلّت مشاكل كثيرة ، كان مجرد ظهور والدى كفيلاً بانتفاضنا واقفين مطرقين ننظر فى الأرض بخجل وخوف ورهبة ، كنا ننتظر مرور الأيام والأسابيع حتى تأتى اللحظة التى يبتسم فيها قليلاً فتنفرج نفوسنا ونحسن بإمكانية إطلاق ضحكة صغيرة منكسرة ، وكلنا أبناء الطبقة المتوسطة الصغيرة ممتلئون بالشعور بالذنب ، ذنب عميق متأصل لايمكن التكفير عنه مهما فعلنا ، وقلق لا نهاية له بأن شيئًا فظيعًا سيحدث بعد قليل وكنت صغيراً وأنا أتأمل كيف تنهار كل القيم الأخلاقية الصارمة وكيف ينهار الجسد الشامخ لأبى بإزاء مشكلة مالية محرجة تتلوها مشكلة أخرى باستمرار ؟ كنا لانتبادل النظر أبداً ، وكنا نحسن أن كل معنى يحتضر نقيضه ولكن المشهد العائلى ينبغى أن يظل متماسكًا وينبغى أن تخفى الأشياء وتخفى السلبيات وتخفى الحاجة ، أخذنا درسًا عظيمًا فى طفولتنا حول كيفية أن نخبئ

كل متطلباتنا وكل مشاعرنا خلف قناع هش ولكن محبوك ودائم والكذب لعبة الحياة الكبرى التي تتغلغل في كافة المستويات والعلاقات ، ولأن الإنسان عنيد وخلاق وقادر فقد استطعنا أن نخترق العلاقة المفروضة حولنا ، وكنت أضيع الساعات الطويلة التى أسرقها من المدرسة أو البيت إلى جوار شاطئ النيل بكل ما يعج به من صيادين فقراء يصعدون إلى زوارقهم الخشبية القديمة عراة يرمون بشباك صغيرة لاصطياد أسماك رفيعة تنتفض انتفاضات فضية حادة في الشمس وكانت السحالي تخرج رءوسها الزرقاء من تحت الأحجار المتراكمة فتشدني إلى عالم سحيق بدائي غريب والشجر المصرى المظلم يرمى بأوراقه الجافة على سطح الماء المشبع برائحة خاصة وطحالب فلينية تهتز ومساحات خضراء تغطى الطين اللزج في قدرية غريبة المنطقة الأخرى كانت قضبان السكك الحديدية التى تقطع البلدة الصغيرة التى تشبه القرية في جنوب الصعيد ومثلما كان النيل وملحقاته يشداننى فشدنى طريق السكة الحديدية وكنت أمضى وقتًا طويلاً أراقب مرور عربات متتالية تحدث ضجيجًا عنيفًا يعلن عن هذا المرور ، المنطقتان كانتا رمزين تجريديين يشداننى بقوة إلى معانى مختلفة النيل والقطار يجريان إلى الشمال وفى الشمال يمكن شئ ينبغى أن أعرفه أن أصل إليه أولاً قبل أن أعرفه وسوف أفعل هذا عندما أكبر .

فى مرحلة تالية انتبهت إلى الصداقة حيث كونت صداقات حميمة مع تلاميذ انتقيتهم بدقة متناهية لا تتمشى مع قدرات الأطفال وقد كانوا ذوى ميول خاصة وشكلنا ما يشبه جماعة تلتقى فى مواعيد ثابتة وخصصت دفترًا لنا نثبت فيه أفكارنا وكانت كلها تدور حول الكهرباء والاستفادة من البخار المغلي وانتقالات الحركة الميكانيكية رأسيًا وأفقيًا وأخيرًا اللاسلكي وأجهزة الراديو وأيضًا بعض الكيمياء وقد فشلت معظم تجاربنا فشلاً ذريعًا ولكن بقى فيها ذكرى الرغبة فى التجمع حول أسئلة عن الكون القريب الذى يحيط بنا والفيزيقا التى تثيرنا بخواصها العجيبة ثم فى مرحلة تالية أيضًا اكتشفت شيئًا ، ولكنه ليس اكتشافًا مفاجئًا وهو تلك الجلسات القليلة التى كان يجريها والدى مع بعض أصدقائه أو مع والدتى ليقرأ الشعر الذى كان يكتبه والمسرحيات التى كان يؤلفها وكنت قادرًا على فهم بعض السطور ولكن الذى تأملته جيداً هو تلك الملامح التى ترسم على وجوه مستمعيه بين دهشة وموافقة ورفض ومهادنة وزعيق وتصفيق ورجاء فى الحصول على نسخة ، ولاأنسى قصيدة قرأها والدى كان عنوانها « يا مصنعى » ملأ كلماتها بحروف القاف والعين وكانت القافية هى القاف ليحدث صوت قعقعة الماكينات فى المصنع .

وكان مهتمًا بالإشارة إلى هذا الأسلوب ثم اهتممت بالمعنى الشعرى بعد ذلك وأذكر الاحتياطات الدقيقة التى كنت أجريها للتمكن من دخول حجرته والجلوس على مكتبه فى أثناء غيبته لأفتح أوراقه الشعرية فأطالع معانى منسقة وجميلة وغريبة تملأ عقلى بل جسدى بلذة خاصة لم أعرفها قبلاً وعدت إلى نصوص الشعر فى كتب المدرسة أعيد قراءتها من جديد فأمر على الكتاب من أوله إلى آخره فى شغف غريب وأقوم فى مجلسى جائعًا إلى المزيد من النصوص الشعرية فأتحرك فى البيت يمينًا ويسارًا كالذى أصابه جنون ، وأخيرًا اهتديت إلى كنز لم يكن على البال وهو دولاب وشفونير ممتلئين بالكتب بدرجة لاتسمح بسهولة تناول كل ما فيهما ، ولم يكن يسمح لنا باستخدام أشياء وكتب والدى لذلك كان على أن أواصل العمل بمهارة كبيرة بحيث أتمكن من فتح هذين المكانين فى أثناء غياب والدى وإعادة الأشياء كما هى قبل أن يعود كانت هناك مجموعة كبيرة من دواوين الشعر فى مختلف عصوره ومراحله مختلفة فلم أعرف التباين الجمالي وفروق المدارس الأدبية وفروق المراحل التاريخية ولعل الأهم لدى فى هذه الفترة هو الأوضح والأقرب إلى إمكانيه التعامل معه على حسب قدراتى ، كان هناك العمدة لابن رشيق القيروانى والخصائص لابن جنى وكانت هناك المعلقات شرح الزوزنى وسيرة ابن هشام وأجزاء من الأغاني وعلى محمود طه وأحمد رامى ومحمود حسن إسماعيل ونازك الملائكة ، هذه هى أبرز الكتب التى أتذكرها الآن ولكن الاكيد أن هذه المكتبة الصغيرة هى التى علمتنى كيف أحب الثقافة والإبداع ولعل أهم ذكرى لى مع تلك المكتبة هى ذلك الكتاب الممزق الغلاف المطبوع على ورق غير جيد ذلك الكتاب الذى قلب حياتى رأسًا على عقب لقد عرفت للحياة طعمًا مختلفًا بعد أن قرأته لم يتغير فهمى للإبداع الشعرى والثقافة فحسب بل تغيرت معرفتى بالحياة نفسها ، نكهة الشهيق الذي أتنفسه ، كان اسم الكتاب « عشرون قصيدة حب وأغنية يائسة لبابلو نيرودا » ويبدو أن هذا الكتاب قد جاء خطأ إلى مكتبة والدى أو أنه اشتراه من باب شراءه كتب الشعر بشكل عام ثم أهمله تمامًا أحسست بأنه أهمله لسببين الأول أنه كان ملقى فى أحد جوانب المكتبة بإهمال مقصود بحيث لايمكن للمطلع أن يلقاه والسبب الثانى هو أننى عندما أخذت الكتاب ودسسته فى أعمال حاجياتى لم يسأل عنه البتة حتى توفى ، أشعلنى هذا الكتاب نارًا ، تعجبت لطريقة الشاعر الخاصة فى صناعة الصورة وفى اللغة الغريبة التى لم أعرفها فى أى كتاب آخر ولحسن المصادفة فقد وقع فى يدى بعدها مباشرة كتاب اسمه الشعر الصافى لبول فاليرى قرأته فى مكتبه قصر الثقافة فى قنا حدث بعد ذلك أن تحول الشعر فى حياتى إلى منطقة العمل السرى فقد اكتشف والدى أن درجات امتحاناتى المدرسية فى سبيلها إلى الهبوط بل

إلى الانحطاط في نفس الوقت الذى أظل فيه بين الورق لساعات طويلة كل يوم ، هجم على والدى مباغتًا فإذا بأوراق كثيرة مليئة بقواف وقصائد صغيرة في المسودات ومقطوعات تم تبيضها وكان أن ملأ الذهول وجه والدى فصمت للحظات وعاد إلى حجرته ممسكًا بأوراقي وبعد دقائق مرت على ثقيلة وغريبة نادى على وقال فى هدوء مصطنع وحكمة مصطنعة ، أنا لا أمنعك من كتابة الشعر ولكن دروسك أهم الآن وأمامك الإجازات الصيفية تستطيع أن تفعل فيها ما تشاء أحسست لحظتها بمعنيين يجولان فى خاطري الأول أننى حصلت على نصر صغير حيث أننى أستطيع فى الإجازات الصيفية أن أفعل ما أشاء والثانى هو أن أمامى معارك شديدة لأخفى فيها استمرارى في الكتابة وأن شيئًا من الأذى سيصيبني من جراء استمرارى فى الكتابة وبخاصة أنني أصبحت لاأحس بأى شئ آخر ، لم يسمح لى بعد ذلك بأن أطالع شعرًا بخاصة وأى كتاب غير مدرسى بعامة ومارس على والدى قهرًا لا يتحمله إنسان وقد لاحظ أكثر من مرة أننى أخفى شيئًا بسرعة كلما دخل على الحجرة التى أجلس فيها ولعله غض النظر ليظل هناك معني إيقافى عن قراءة الشعر وكتابته يظل قائمًا واستمرت المعركة حساسة وكنت ذكيًا فى تهريب الكتب والدواوين إلى مكمنى فى البيت لم يسمح لى بقراءة الشعر إلا فى وقت المرض ولا أنسى منظر أمى عندما دخلت على وكنت طريحًا فى الفراش وهى ممسكة بدواوين نازك الملائكة (عاشقة الليل) (وقاب قوسين) لمحمود حسن اسماعيل ونار وأصفاد له أيضًا وكتب آخرى وقد وضعتها إلى جوار سريرى مبتسمة متواطئة ، وكان والدى مسافرًا ليوم أو يومين فى عمله ، و بعد مجيئة أخذني والدى إلى حجرة مكتبه وأجلسنى ليسمعنى قصيدته الجديدة التى كتبها فى القطار ولم تكن القصيدة هى مبتغاة من هذه الجلسة ولكني عرفت هدفه بعد دقائق من انتهاء تلاوتها لقد بدأ يحكى لى عن شبابه عندما كان فى سنى فحكى لى بصوت حان لأول مرة فيها أذكر كيف انضوى فى جماعة الأخوان المسلمين وكيف ارتبطت فترة بداية كتابته للشعر بارتباطه بالإخوان وكيف هرب من جرجا متخفيًا فى الأسكندرية لأكثر من عام ونصف فى ظروف شديدة الصعوبة ولم يتمكن فى كثير من الأيام من توفير الطعام والمبيت وأن زملاءه الذين تم القبض عليهم سحلوا وسجنوا وعذبوا لدرجة التشويه والموت وامتد به الحديث دون أن يدرى إلى فترة دراسته فى القاهرة فى كلية الآداب فى قسم اللغة العربية وكيف انبهر بأستاذه طه حسين وحدثني عن علاقة شبه سياسية كانت بينه ومحمد مندور انتهت بموقف أليم جعلته يقرر أن يتوقف نهائيًا عن أى نشاط ثقافى عام وإن لم يتوقف عن

الكتابة والاشتراك فى المسابقات ولا أنسى بعدها يوم لبس أفخر ثيابه وخرج إلى مقر احتفال أجرته مجلة الأديب بعد أن حصل على الجائزة الأولى وراح ليتسلم الجائزة .

غاب عن ذهن والدى أن ما حكاه لى كان بمثابة قوة دافعة أخرى تزيدنى اشتعالاً وليس العكس كما تصور وأذكر أننى كنت صبياً عنيداً إلى أقصى درجات العناد .

كنت مجنوناً بكل ما فى الكلمة من معان ولكنى اكتسبت قدرة كبيرة على الإخفاء وكونت جماعة أدبية من الأولاد الذين يسكنون إلى جوار بيتى ، وكونت جماعة أخرى من التلاميذ فى فصلى وفى الفصول الأخرى فى المدرسة كما اشتركت فى جماعة الشعر فى المدرسة وإن كنت أمثل على رائدها أننى أتعلم منه وكان مدرساً طيباً للغة العربية وكنت فى الحقيقة أحس أننى أتفوق عليه تفوقاً عظيماً وذهبت إلى قصر الثقافة فى قنا لأحتله احتلالاً فعقدت صداقة متينة مع أمين المكتبة الذى تعمدت أن أجعله قريباً منى إلى حد كبير وكان عقلى فى هذه الأثناء يعمل بنشاط باهر كان ذهناً مخططاً فقد انتهزت فرصة غيابات أبى المتكررة التى تمتد فى بعض الأحيان إلى ثلاثة أيام فى خطة تفتيشه يقوم بها فى إطار عمله لزيارة مديريات التربية والتعليم والمدارس على امتداد جغرافى كبير كنت انتهز فترات غيابه فأدعوا أمين مكتبة قصر الثقافة إلى البيت وأدعوا زملائى فى الجماعات الشعرية الصغيرة التى كونتها لنتكلم ونقرأ الشعر وفى إطار هذا النشاط وجدتنى أريد مخاطبة البعيدين فأرسلت بالبريد خطابات إلى عدد كبير من الشعراء وكان بعضهم من الصغار وغير المهتمين اهتماماً كبيراً بالكتابة كما وصلتنى رسائل من شعراء كبار بعضهم اتهمنى بالسذاجة ولكن أهم رسالتين واحدة أتت لى من صلاح عبد الصبور يحب فيها كثيراً أن يلقانى فى القاهرة ورسالة آخرى أرسلتها لمحمد عفيفى مطر فرد عليها فى مجلة سنابل رداً مبهراً قال لى فى رده (كان فرحى بقصيدتك فرحاً طاغياً وعظيماً جعلنى أمتلئ بالرغبة فى أن يمتد عمرى حتى أقرأ لك .. قصيدتك بناء متكامل ولغة شخصية وحركة نفسية دقيقة محكومة بمهارة وإذا كانت هذه هى بداياتك فأنت من شعراء اللغة العربية الممتازين .. بل فى طليعتهم فى المستقبل .. هيه ياصديقى مصر مازالت ولودا تتفجر بالخصوبة والعطاء وأنت هبة من هباتها الموعودة) كانت هذه الرسالة كفيلة بتدشين نشاطاتى المستقلة والفردية وكنت فى السابعة عشر من عمرى ، وبدأ الكبر يصيبنى فى مقتل حتى قيض الله لى أن ألتقى بالشخصية التى شكلتنى وصقلتنى من

ساعتها إلى الآن أى على مدى أكثر من عشرين عامًا .. فقد جاء إلى قنا فى تلك الفترة الراهجة بالنسبة لى مثقف شبه مطرود أو منفى هو الشاعر ممدوح بدران لم يكن شاعراً فقط كان نبيًا من أنبياء الفن المخلصين إلى حد المثالية تخرج من الفنون الجميلة بالإسكندرية كان يرسم ويكتب الشعر والمسرح صدمنى فى بداية معرفتى به صدمة عنيفة لم أكن أتوقعها فقد كنت انتظر أن يحتفى بى ولكنه سألنى عما قرأت قلت له قرأت الشعر العربى وقرأت قصائد من برتولت برتجت ورامبو وباختصار قرأت المكتبة التى بجوارك تلك فى قصر الثقافة قال لى : وماذا كتبت فأخرجت له كراريسى وأوراقى وبعد أن اطلع عليها وأسمعته أيضًا شيئًا منها قال لى : هذا كلام فارغ أنت لم تكتب بعد وكان الرجل يمتلك من الصدق وقوة الإقناع درجة لايستطيع أن يقاومها شخص يبحث عن الصدق ويبحث عن الفن ، أخذنى ممدوح بدران إلى السريالية دفعة واحدة وقرأ لى دواوين كاملة من شعره وشعر بريتون وأرجوان وإلوار ولوركا وأطلعنى على أعمال بيكاسو وحدثنى عنها طويلاً بصبر نادر وعرفنى على مارك شاجال وأعماله العظيمة وقرأ لى بعضًا من شعر لوركا ، قضى ممدوح بدران فى قنا سبعة أشهر لقننى فيها درسًا أساسيًا شكل حياتى بعد ذلك رحل بعدها إلى مديرية التحرير فى بيت الثقافة هناك ويبدو أنه كان مطروداً مرة أخرى ، راقبت سلوك هذا الرجل مراقبة دقيقة فى كل صغيرة وكبيرة كان آخر مجانين الفن العظماء الذين لايلبثون يستقرون فى بقعة حتى يصدر قرار بنقله إلى بقعة أخرى فى أنحاء مصر شمالاً وجنوبًا شرقًا وغربًا عندما سألته عن ذلك قال لى أنهم يعتبرونه ميكروبًا وهو يعد نفسه داعية من دعاة الفن ولايكف عن تجنيد الشباب فى العمل الثقافى فى كل منطقة تصل إليها قدماه وكان الأذى يصيبه وأى إصابة ولا أنسى يوم أن جلس مع بعض القرويين الأجلاف ولعله نسى أسلوبه البطئ الذكى التدريجى فكلمهم عن أن الفنان خالق فاعترضوا على لفظة الخلق وما لبث الحديث أن تطور فى الجانب الدينى وكانت النتيجة معركة يدوية انتهت بضرب ممدوح بدران ضربًا مبرحًا وكاد يفقد فيها إحدى عينيه وأرسل الشباب رسالة إلى برنامج « همسة عتاب » واستمعت إلى الحلقة التى قال فيها مقدم البرنامج : أن وزارة الثقافة أرسلت إلى قنا رجلاً يخرب عقول الشباب بدلاً من أن يثقفها وكان من نتيجة ذلك أن طرد ممدوح بدران مرة أخرى إلى مديرية التحرير لشهور قليلة ثم إلى محافظة البحر الأحمر ثم إلى بورسعيد حتى فر ممدوح بدران من مصر نهائيًا وظل حتى الآن فى إيطاليا .

وضعني ممدوح بدران في قمة الحداثة مباشرة ولعل هذا يمثل اختلافًا بيني وبين أبناء جيلي الذين تعلموا وتثقفوا في خط عكسي مع الطريق الذي تعلمت فيه أما أنا فقد كانت المدارس الحديثة والحداثية هي بداية تعلمي بينما هم درسوا بالتدريج الشعر الجاهلي فالعباسي فالقرون الوسطى فالإحياء فالرومانسية فالواقعية فالحداثة لقد مشيت السلم معكوساً وشكلت الرؤية الحداثية القبلة الأولى الأهم والأكبر .

كان ينبغي أن أسافر إلى القاهرة كانت هناك شحنة عظيمة تملأ صدري ينبغي أن أفرغها في القاهرة وكان يجب أن أنظر إلى العالم من أفق أكبر ينبغي أن أتعلم أشياء جديدة لايمكن أن تعلمها لي هذه المنطقة المنعزلة في أقصى جنوب مصر ، سبقني إلى القاهرة يحيى الطاهر عبد الله وعبد الرحيم منصور الذي كانت تربطني بالثاني منهما صداقة قوية ، وظللت أحلم بالقاهرة ومعي ثلة أخرى من الشعراء من جيلي ، وعندما نزلت إلى القاهرة صدمت للمرة الثانية ولم تكن صدمة محددة بمثابة درس أتلقنه ولكنها صدمة لفهم الحياة كلها والاستمرار فيها لكي نتعلم كيف نكون مبدعين نساهم في تطور واقعنا ، كان لابد أن أحتك بالماركسيين احتكاكًا واسعًا وكلمة لابد هنا معناها أن أي مبدع يبحث عن الحداثة ويبحث عن الموضوعية في الإبداع وعن العطاء الحقيقي لابد أن يبحث عنها في فكر ينطلق من ظروف الواقع يفهمه ويفسره ، ولم تكن هناك نظريات متبلورة تفسر الواقع وتفسر الفن مثلما كان في الماركسية حيث لاتكون الظواهر منبتة الصلة عن الواقع الذي نشأت فيه لم أنضم لأي حزب وإن كانت هناك أكثر من محاولة للتجنيد انتهت بالفشل ولكن الثابت هو أن الماركسية في مناقشات ودراسات وكتب وأشخاص مثلت القاعدة الأساسية التي ربتني وربت جيلي كله سواء أكان أفراد هذا الجيل ماركسيين أو غير ماركسيين حيث كانت القضايا التي تطرحها الماركسية متغلغلة بالضرورة في كل حديث نتفوه فيه وكان المصطلح الماركسي في الأدب والفن والفكر هو المصطلح الوحيد الذي نعرفه ، ومر على وقت كنت أحسب فيه أن الشعب المصري كله شعب ماركسي فمعظمه بروليتاريا صريحة في المحلة الكبرى واسكندرية والقاهرة ونجع حمادي وأسوان وطبقة متوسطة صغيرة كاسحة تغطي الخريطة المصرية وأن طبقات الشعب كلها تلتقي حاجتها عند نقاط محددة يمكن صياغتها في بيان واضح محدد .

نزلت إلى القاهرة لأملأها خطوات عنيدة إلى كل الاتجاهات عرفتها حارة حارة ودربا دربًا ذهبت إلى جامعاتها وكلياتها الآداب والحقوق والهندسة وغيرها

وصاحبت شخصيًا كل الشعراء الجامعيين وغير الجامعيين فى هذا الوقت وعانيت معهم كل صنوف المعاناة التى أفادتنى فى النهاية فى تشكيل تفكيرى وكتاباتى الشعرية .

حضرت ندوات عديدة للشعراء الماركسيين وأذكر اليوم الذى احتشد فيه آلاف الطلاب فى قاعة كبيرة فى كلية الزراعة ووقف الشاعر محمد سيف نحيفًا يلقى قصائده فى عاصفة من التصفيق العنيف وكان الطلاب يرددون مع الشاعر قصائده مما يؤكد أنهم يعرفونها ويحفظونها ، وكان هذا يجعلنى أشك فى لحظات كثيرة فى القيمة المعرفية للشعر ، هل الشعر أغاني تؤكد معان فكرية أم أن هناك أبعادًا أكبر وأشمل وكان محمد سيف ظاهرة عرفناها عند شعراء آخرين مثل زين العابدين فؤاد ونجيب شهاب الدين ثم أحمد فؤاد نجم ونجيب سرور بشكل أكبر .

كانت القضية الوطنية هى أهم ما فجره الماركسيون فى عقلى تُرجمت المسألة فى نفسى بشكل انحرف عن مساره الفكرى بدرجة أو بأخرى عندما ناقشت مع زملائى خصوصية الشعر المصرى وأن الشاعر الذى يقدم المحلية هو شاعر يؤكد شهادة صادقة عن تجربته الحقيقية فى الواقع الذى عاش فيه ومن هنا كان ميلى الشديد إلى مفردات الواقع المصرى وتفاصيل حياته اليومية فما استشهد به حلمى سالم فى دراسته التى كان يرد بها على هؤلاء الذين اتهموا شعرنا يخلوه من المصرية .

كان الماركسيون المفكرون والدعاة والمثقفون والطلبة يعملون بشكل مبهر وضرب بعضهم أمام عينى أمثلة رقيقة للمواقف التى اتخذوها والدروس التى علموها لى وللآخرين وقاموا بدور كبير فى تربية الأجيال طوال المرحلة التى عشتها تلميذًا وشاعرًا مبتدئًا أما النظرية الأدبية التى كان يحملها الكثيرون منهم فلم تستطع أن تجد سبيلاً لها عندى حيث يتحول الشعر إلى بيانات ثورية موزونة تبحث عن التطريب وإفراغ الشحنة الانفعالية لدى المتلقى كنت أنظر إلى الأدب فى عكس هذا الطريق بالضبط كنت أعتقد أن الشعر إنما يشحن متلقيه ولايفرغ هذه الشحنة وتظل هذه الشحنة شحنة توجيه تنظم الحياة كلها ، ملت فى تلك الفترة قليلاً إلى ما يطرحة التروتسكيون بالسرياليين ولكن مسألة الإبداع الشعري ظلت لدى مختلفة عما يطرحه حتى هؤلاء وفى عام ١٩٧٣ كنت أذهب إلى مطبعة الدمياطى لأراجع بروفات ديوانى الأول « أغنيات حب للأرض » الذى طبعته على حسابى مع طلعت شاهين لتصادفنى

بروفات ديوان آخر لشاعر شاب يقوم بطباعة ديوانه في نفس الدار هو حلمي سالم واسم الديوان « حبيبتي مزورعة في دماء الأرض » ومنذ الصفحات الأولى التي قرأتها في هذه البروفة أحسست برعشة تسري في جسدي رعشة رائعة أحسست أن هناك شعراء آخرين قريبين مني إلى درجة كبيرة شعراء آخرين لم أرهم ولم يروني ولكن هناك وشائج صلة قوية تسري بينهم وبيني ولم تكن صدفة عجيبة أن ألتقي بحلمي سالم في أحد المقاهي بعد هذه الحادثة بأيام قليلة ، ومنذ تلك اللحظة في شتاء ١٩٧٣ حتى اليوم تربطني بهذا الشاعر علاقة حميمة ، ومنذ أيام تحدثنا عن أن شعراء جيلنا استطاعوا أن يلتقطوا بعضهم بيسر منذ اللحظة الأولى التي التقوا فيها وأن شيئًا ما يربطهم بقوة وأخذنا نحلل هذا الشيء ما الذي بينهم ؟

كانت الرعشة التي سرت فيّ هي رعشة الشوق إلى العمل الجماعي ، والعمل الجماعي يمثل بالنسبة لي شيئًا مقدسًا يأخذني أخذًا لم أحلل السبب في ذلك بشكل دقيق ولعل السبب في ذلك يعود إلى أن جيلنا لم تسانده المؤسسات الثقافية القائمة ولم يرحب بإنتاجه الشعراء والنقاد التقليديون فكان العمل الجماعي هو الحل الأنسب لقضيتنا لتواجدنا ولممارسة مساهمتنا في حقل الإبداع الجديدة بعد فترة وجيزة من لقائي بحلمي عرفني في إحدى اللقاءات بشاب وديع رقيق كثيرًا ما يصعد إلى خديه خجل لأبسط الأسباب على قنديل ، كان يشتكي من معاناته لأن من حوله يعاملونه على أنه حديث عمر ، وبالرغم من ذلك كان ثاقب النظرة وكان قادرًا على حل الكثير من المشاكل الجمالية واللغوية والموسيقية التي كنا نناقشها ، اشتركت مع حلمي وعلي في عدد من الندوات الشعرية في الجامعة أحسسنا أننا نقول شيئًا مختلفًا واحتفى بنا الطلبة الماركسيون والمثقفون ، وعرفنا بشكل أوسع فأوسع حتى كانت الندوة التي أقامها المركز الثقافي السوفيتي التي ألقى فيها شعره كل من حلمي وعلي وأنا ثلاثة يراهنون على الحداثة وآذان تنصت لإبداع جديد مختلف وفوجئنا بأن القاعة التي تسع المئات والبلكون العلوي كذلك قد اكتظت بالحاضرين وقد وضعتنا هذه الندوة عند مفترق طرق حساس وحملتنا مسئولية جمالية كان علينا أن نحافظ عليها أحسسنا بوجوب العمل ، العمل الحي المستمر وأخذت دائرة الجماعة الشعرية تكبر يومًا بعد يوم ، عرفنا حسن طلب ورفعت سلام وجمال القصاص ووليد منير ومحمد خلاف ، وكان حلمي سالم دينامو حركة لايتوقف ، وصببت أنا همي في تكوين صداقات شعرية كل يوم ووسعت من نطاق المسافات التي أصل إليها في أنحاء مصر كلها في

الوجه البحرى والصعيد وشاركت فى اجتماعات إضاءه ٧٧ منذ البداية وإن لم يدرج اسمى كعضو فى تحريرها إلا منذ العدد الثالث .

عرفت المرأة فى صورة مثالية وكانت القيم التى ربتنا لاتسمح لنا إلا فى حدود ضيقة للتعبير عما يريده الواحد منا من امرأة ، وكانت الفتاة التى تعرفت عليها أكبر مني بعامين أو ثلاثة .

كانت هى التى تقود علاقتنا وكانت تعرف مدى ما أعانيه من خجل كلما أردت أن أعبر لها عن الجانب الجسدى من علاقتنا وكانت تعرض على ما لا كنت أتوقع فكنت أتراجع وأخاف من كسر التصور المثالى الساذج فى نفسى على الرغم من احتياجى العنيف لأن أضم هذا الجسد الفرعونى الملامح الذى كان يمثل نبعًا للحنان والجمال لا نهاية له وضعتنى هذه الفتاة التى قبلتها مرتين على مدى عام ونصف هى مدة علاقتنا وضعتنى فى موقف من المواقف المحرجة الأساسية التى كان لها أيضا دور تعليمى وانضاجى وخروجى على المثاليات التى شكلتنا هى امرأة بكل ما فى المرأة من أنوثة وحاجة ورغبة فى الاستقرار الاجتماعى وأنا تلميذ لا أملك مصدر مال ولا أملك شهادة وأمامى فترة الخدمة العسكرية وكل السبل مغلقة وميئسة ، ناقشتنى بهدوء وثقة ونضج وودعتها فى ميلودرامية وكلى بؤس وحنين وهزيمة وتقدمت الى معسكر التدريب العسكرى متعمداً أن أجعل الخشونة العسكرية تنسينى همى وأحزانى .

كان تجنيدى وانخراطى فى القوات المسلحة المصرية يمثل فرصة لمعرفة الواقع فى تشريحى رمزى له وعرفت مدى المعاناة الاقتصادية التى يعانيها المواطن المصرى فى أوضح نماذجها ولاأنسى ذلك الصبى الشرقاوى الأمى الذى لايريد أن يقتنع بتجنيده فهرب عدة مرات من المعسكر ليعود إلى زوجته وأولاده الذين بلا عائل ووالديه المريضين واستشاط القائد غضبًا فكان فى المرة الأخيرة التى قبضت عليه فيها الشرطة العسكرية أن مورست على الصبى أنواع من التنكيل والتعذيب يندى لها الجبين بدأت باغتصابه على يد عدد من الأفراد على مشهد من عدد آخر من الجنود وضباط الصف .

عرفنا فى القوات المسلحة الحرمان بكل معانيه ولم يكن هناك من سبيل للتفكير عندما أخذتنى المرأة الأولى فى حياتى وهى بائعة شاى متجولة لم يكن هناك بد من اختيار عندما خرجت من المعسكر إلى المدينة الساحلية المجاورة على شاطئ

البحر الأحمر ولأن وجهى سمح كما قالت لى المرأة ولأنى « باين على ابن ناس » كما قالت أيضاً ولأن معى نقوداً كما أتصور أنها قالت ولأنى كالحيوان المحروم من المجتمع المدينى طوال فترة ابتعادى عن بلدتى فى فترة الجيش فقد كان من السهل تغتصبنى تلك المرأة الخبيرة المجربة التى أفهمتنى معنى الحاجة الجسدية المجردة من المشاعر والسياق الإنسانى .

كان سلوكًا اضطررت إليه اضطراراً فى إطار حالة من القهر والحرمان .

قضيت الليل بين فخديها اللينتين الدافئتين وأحسست بنشوه الحيوان الذى فى جسدى وكان الثور الهائج فى يبرر إحساسى بأننى قد أحرزت فتحًا جديداً لأعرف مستوى آخر فى العلاقات البشرية وإن كانت النافذة معتمة وتأخذنى من الطريق غير الصحى وغير الإنسانى فى النهاية لفقت أسباباً واهية لغيابى عن المعسكر واستلام خدمتى .

كانت أجمل اللحظات هى التى أسهر فيها مع زملائى الفقراء على لهب فتيل فوق مصباح من الصفيح المطبق ، فهمت كثيراً عن الإنسان تحت هذا الضوء الخافت وهذا الحضور الإنسانى الرفيع ، كان الأومباشى يملى على رسالة إلى زوجته ويبكى وكنت أصنع التقارب مع الجنود عن طريق إثارة قضية أساسية هى أن وضعنا الاقتصادى واحد واحتياجاتنا واحدة وما نريده من الحياة شيئًا واحداً ، ثم أجعل الحديث بعد ذلك يتطرق لأحاديث شبه ثقافية شبه أدبية مع المعلمين منهم وكان استمرارى مع مجموعة من البشر فى مكان جبلى وعر وانعزالنا عن المجتمع المدينى لمدة ثلاث سنوات متصلة كفيلاً بتلقينى درسًا مهماً عن الحياة البشرية لم يكن لنا أن نفكر فى لحظة تسريحنا من الجيش كنا فى الجبهة والقذيفة الأولى التى ستطلقها إسرائيل ستكون فى قلب معسكرنا حيث أننا فى المواجهة مباشرة وظلت فترة اللاسلم واللاحرب تخيم علينا برائحتها الكئيبة حتى جاءنا المذياع ذات صباح عن الصلح فى كامب ديفيد وأتت الصحف إلى المعسكر تتصدرها صورة الزعماء الثلاثة يتلاطفون تحت العلم الأمريكى تحركت فى المعسكر نوبة من الذهول واكتئاب الضباط الكبار الذين شاركوا فى القتال ضد إسرائيل ، وجاء أمر تسريحنا من الجيش فى نفس الأسبوع فسلمنا متاعنا وخرجنا إلى الحياة العامة نصنع أقدارنا ، فى شقق الطلبة الصغيرة استعدت نشاطاتى الشعرية من جديد والتففت مع زملائى حول مجلة إضاءة ٧٧ وعقدنا

مئات اللقاءات في ندوات منتظمة وندوات غير منتظمة ومع عشرات من الشعراء والمثقفين والسياسين حضرنا في الندوات المنتظمة ندوة سيد حجاب التي كان يعقدها أسبوعيًا في اللجنة المركزية للاتحاد الأشتراكي ، وكان الشعراء الشباب يحضرونها بشكل متقطع ويأتون من أقاليم مصر كلها انتظامًا ونحن الذين وقفنا بشكل جاد مع سيد حجاب في الباب الثقافي الذي كان يحرره في مجله الشباب ومن الندوات المنتظمة أيضًا ندوة الدكتور عبد المنعم تليمة في منزله قرب الجامعة وكانت أكثر انتظامًا وتحديدًا للقضايا التي تناقش وقد أخذ الشعر منها قسمًا كبيرًا ، وكانت شقة حلمي سالم بالدقي مكانًا من الأماكن الهامة التي يلتقي فيها بشكل غير منتظم عدد كبير من الشعراء والسياسيين ، وبرغم هذا الوهج الثقافي العظيم فقد كنا نتفق على قضايا معينة ناصعة كالشمس وحددنا أسئلة أساسية لعل بعضها لم يجب عنه حتى الآن إلا أن القوس الذي فتحته هذه الجماعة كان شاملاً للتجريب الشعري كله ، وأثبتت جماعتنا قدرتها على العمل الجماعي الذي لم تسبقنا إليه جماعة أخرى .

لقد ظللنا نمارس عملنا بدأب وأصدرنا أربعة عشر عددًا وكان لقاؤنا الأسبوعي منتظمًا طوال هذه الفترة عدا لقاءاتنا الخارجية ، وندواتنا في الأقاليم حتى أن غالب هلسا هنا وقد كان مقيمًا في القاهرة في الفترة الأخيرة من حياته أبدى إعجابه بانتظام عملنا وقدرتنا على الاستمرار في قلب ظروف عصيبة ، بل قد اعتبر أن قدرتنا على أن نحب بعضنا رغم كل الاختلافات التي تصادف عملنا اعتبر ذلك في حد ذاته فضيلة عظمى في واقع ثقافي يتقاتل أبناؤه قتالاً شرسًا مريضًا بمناسبة وبغير مناسبة .

إن كتابة سيرة ذاتية أو سيرة تخص جماعتنا الشعرية لهو أمر يحتاج إلى أكثر دقة وأكثر انتظامًا وهذا أمر نبهتنا إليه ندوتكم وأعتقد أنه سيتم بشكل أو بآخر لأنه يحمل قضايا هامة .

ما التجديد ؟ من مارسه ؟ من حققه فعلاً ؟ ولماذا طرح أصلاً في ساحتنا الثقافية ؟ .

مكابدة أولى

جمال القصاص

حتى الآن :

لاأعرف مبرراً لكتابة الشعر ، ولا لكونى شاعراً ، ولا أعقد مقارنة ما بين أطراف حياتى وتشعباتها ، لا أستطيع أن أختار بين الماضى والحاضر والمستقبل ، لكننى أنحاز إليهم جميعاً وربما حين أسرح البصر فوق مدارج طفولتى ومنازل صباى ، أتذكر أننى كان بى غصة من فنون عدة : الرسم ، الرواية ، الموسيقى ، كلها تنازعنى نزعاً ، بل منها من سلب لبى الغض لفترات طويلة ، وجذب روحى بقوة لا أعرف مكمنها ، ولا أعرف أننى - فى لحظة - أصبحت أحس بأننى أبعد منها ، وبأننى على أن أحلم أبعد من الحلم نفسه .

كنت فى الرابعة عشرة من عمرى تقريباً ، أحسست بأن الأوقات الحرجة تدنو ، وبأن لا أحد سوف يدلنى ، ولكى ألمس ذيل سمكة ، أوريشة طاووس ، على أن أختار ، على أن ألد نفسى ، لم أكن طفلاً مدلاً وربما - حتى الآن - لم أكمل فنجان شاى الأخير ، ولم أجد تفسيراً فرويدياً واحداً لهذا الثور الهائج الذى يخرج من كهفه المعتم كل مساء ، ويضرب الفراغ الشاسع بقرنيه المدببتين ، فيتفجر جسدى أنهاراً من الدم والحناء ... وحين ألمسها ذات الشعر الذهبى والعينين المهاتين .. أصحو على حطام من الكلمات التافهة ، والصفحات البيضاء الهاربة من بلادة الشمس والمحبة الكسول .

هل كان على أن ألهث وراء هذا الفن « الطفل » الصعب ؟ الأكثر جاذبية واشعاعاً للنفس ، وربما كنت أحتاج آنذاك إلى نوع من الصمت الموحى ، لقد سئمت وضوح العتمة .. أجل .. أحتاج إلى فن بياضها فيه ، فن بى دائما على حافة الهاوية ، ولايكون بديلاً عن السقوط فيها ، فن يتخطفنى دائماً للمجهول ، ويفتل بينه وبين قلبى

خيطًا شفيفًا ، حين لا أراه يراني ، فن يقطفني في الحرية وفي الحياة من وسيط أو بدائل جسدى الفائر وغموضه النائم الشجي يمزقني ، لم أعد أقنع بدور المراقب والشاهد والتابع ، أريد أن أكتشف ذاتي دونما موارية أو التباس ، وأن أعيد اكتشافها في كل لحظة .. أريد أن أفرح بنزقي وبأخطائي .

وكان هو الشعر :

لم يكن في بيتنا الريفي الجميل سوى مجموعة هزيلة من الكتب الدينية الصفراء ، التي كانت مقررة على أخي الأكبر الأزهري ، أو التي خلفها ميراث أبي المأذون الشرعي الأزهري أيضًا .

ورويدًا ... رويدًا شدتني امبراطورية « الحس » لأسلافي العظام ، وكان جنوني الأكبر معهم .. تخللتني رائحة الأنثى وعبق الشارد الملموس بجنية اللذة والجوهر .

كانت لعبة مضيئة أن أحاكيهم ، وأتقافز كالطفل فوق أكتافهم ، أغفو قليلاً في عشب أناملهم ، وألهو في محار قوافيهم ، وأصرخ بلعثمة وبود ، لاتخلو من مفارقة ما : أنا هاجس الماء ، نجمة اللقاءات المنسية .

كنت ضد نفسي وكان سؤالي الساذج البريء لا يقوى على أن يسافر أبعد من شفتي ، ومن ظلي الحرون .

في عام ١٩٧٠ ، أمسكت بفرحي الأول ، وبدهشتي الأولى ، وربما حريتي أيضًا .. ضممته إلى صدري بقوة ، أطبقت عليه كالأرض العطشى وأطلقت في جسده عشرين طلقة خضراء .. آنذاك نشرت قصيدتي الأولى في مجلة « البيان » الكويتية آنذاك أدركت أنني لست الأسوء الوحيد ، ولا الأجمل الوحيد ، وأن على أن أمضي وعلى أن أجلس هذه الشمس الباردة فوق سريري كل صباح ، وأرشق في شعرها المتجعد ، كل الورود الذابلة والتي لم تذبل بعد ، أصغيت إلى محمد عفيفي مطر ، وأمعنت في الإصغاء كان يجعلني أرتجف ، وأحس بأن الجبال والوديان والشوارع والحقول تتزلزل من حولي ، وبأن النجوم تتساقط واحدة بعد أخرى في حجري المشقوق ، لكنني عبثًا أحاول الإمساك بها ، أو حتى ملامستها كان ثمة دوائر تتداخل وتتشابك أحيانًا بشكل ضبابي كثيف ، وأحيانًا أخرى بشكل شبه مغلق .. وكنت دائمًا أمل الأنتظار .

لكن كنت كلما أمعنت فى الإصغاء - مرة أخرى - أحس بنوع من الزهو الشاسع ، والشوق القرم لأقاليم ومدن وأراض تتماهى وتتأوه ، لا شكل لها ، ولا حدود ... فهتفت فى نفسى : أنا وريث هذا الهباء .

هكذا .. كان مطر تميمتى الأولى ... كنت أرى فيه مدينة واحدة تتعرج سواحلها وتترامى ، لكن ما إن تمدد ساقيك على رملها المجروش ، وتتلفلف بنفسك ، حتى تتخطفك لجة لا تفضى بك إلى أى قرار .

وليكن ......

فتح لى مطر عالماً غريباً من طفولة الجذور ، وطزاجة اللغة والحواس والحياة ، وزوايا الالتقاط ، وكثافة الرؤية ، وبكارة العناصر والأشياء ... وأظننى ما زلت أتلذذ فى حضرته كقط عجوز .... إنه الحنين كيف أخلص من عبثه ؟ !

ها هو ضباب الذاكرة يفرك ألوانه المترامية ؟ ناشفاً لدنا يتموج فوق الشفتين ... من قال إن النساء مدن - لا أعرف بالضبط - أقلب أيامى وأرقشها .

أشكال مجردة تتربع فوق عرش الريح . سوف أركز جيداً ، أنتبه لهبات الأفيال ، وهى تنحدر ببطء حلزونى ... لم يبق إلا بيدق وحيد ، وعلى أن أسامر كل هذا الفراغ .. على أن أستمر فى الخدعة .

مدن تصحو ... وذكريات عارية محبات المطر التى تتكور فوق إفريز الخريف ، مدن ووجع يتطاير فى كل الجهات ، لست بحاراً لكى أميز الشاطىء الذى يدنو ، أو أضىء الفنار لنجمة فى الأقاصى ، وراياتى لم تتبدل ألوانها .. كل يوم أصحو على فاكهة مجففة وشجر بلا أوراق .

لست بحاراً ، ولكنه زمن القرميد ، والقطن المنور الشامخ ، والقمر الذى يدافع عن أنوثته فى رخاوة القصب ، وتكعيبة العنب المسقوف بالبوص ، وعناقيد الشهوة الأولى .

كل نافذة فى قريتى كانت تأخذ شكل صحراء وأنا المسافر الوحيد ، أنا التائه الوحيد ، فى خلاياى ترقد الألوان والأشياء ، وهى تمتد بشوارعها وأزقتها الطينية المتغضنة وأسمائها وبيوتها المبلولة بملح الغيوم ، وناسها المتكومين تحت إبطيها ، يمسحون العفن من فوق سطح الرغيف ، هل كانوا يحاولون أن يثبتوا الذكريات فى مجرة الليل ، أو ينشدوا جمالاً غارقاً فى النسيان والشقوق ؟

كانت حين تظهر لا تختفي ، حين تفكر لاتصمت ، حين تجوع تثبت بحكمة البقاء .

وهكذا علمتني قريتي ، وانفتحت لي كرغبة واحدة جلية ، ولم أرفع عيني عنها ، ولم أدر ظهري للوراء ، ولن أبحث عن معني يبررها ، فقط سأحاول أن أتعرف عليها – كطفل – من جديد سأحاول أن أقفز فوق حواجز أكبر ، أن أثبت العصافير في أكمامها وممراتها وهوائها الساجي ، وأقول لها صباح الخير يا أمي .

مدن تكبو ... وليل القاهرة يتقوي فوق ظهري ، شبابيك تطل منها شوارع وشوارع تطل منها شبابيك ، ميادين تتلصص ، وأنابيب تضخ بضائع مهربة وسخاماً وتوابيت تتناسل يمتصها النيل في اشمئزاز ، ويختفي خلسة ، وحين يعود ، لايجرؤ على أن ينظر في وجهه أحد ! « سأحتاج خمس حواس جديدة وكسرة خبز تعاف ذباب الجريدة » .. وجوه لم أتوقعها تدهمني ، كل شيء يدعي التعرف كل شيء يفلت فجأة ، دونما صرخة واحدة أو إيماءة عابرة .

أيتها الوحدة ، أنا صنوك الرخو .

ليس لي وجه فوق هذا الخراب ... سألت وجهًا أم وجهين ... سألت : ومن منا سرف ينظر إلى الآخر . ؟

المدينة حمالة أقنعة ... ودوري لا يقنعني ... لا يقتضي أن أخون أو أموت ... إذن ... أي دور لي ؟ !

أعرف أن الأدوار تتبدل ، والوسائل والغايات أيضًا ... لكنني أكره الريحان فوق صدر الموتى ، طوبى لطعنة نجلاء لاتجعلني زخرفًا لوقت لا رماد فيه ولابحر .

يا ليتني عصيت التاريخ !

كل هذه الأصباغ ولا تزالين تبحثين عن شكلك .

– تغيرت ...

– قلت : إنهم يشيدون من حزنك مدينة وراية

– قالت : ومزابل للسابلة وقطاع الطريق .

ياليتني عصيت التاريخ !

– كانت الشمس تصر مناديلها الورقية ، على عجلة من أمرها ... والسادة الأنيقون ينكشون مفارق أسنانهم الاصطناعية ، يترنحون باسترخاء مريب ...

إنه زمن الخرافة الجميل .

الأوقات الصعبة تدنو

ثمة نقطة تتراءى كحبر الطفولة فوق الرداء

إضاءة ، مغامرة أولى فى الوصال والفراق .

كنا ندفع أعناقنا دائما خارج السياق .

حلمي سالم ، وشراهة البحث عن يقين ما .

. رفعت سلام ، وعبثية البحث على أى يقين .

. حسن طلب ، وحكمة النفور إلى فوق .

. وأنا ، وحلمي البحث عن الصفات التى لاترتدينى .

. وآخرون ، لم تخطفهم تفاحة النسيان فظلوا أو فياء على العهد ، تؤرقهم شمس البدايات والنهايات .

فى البداية :

كان لابد أن نصطدم بذواتنا على الأقل – نؤكد شعورنا بها ، وبالآخر المتخفى فيها وتم ذلك بشكل حاد وعنيف – أحيانًا – لكنه كان يضمر محبة ما .

كان الملعب مكتظًا بالوجوه والملامح الملفقة والطحالب التى لا لون لها ... كل الدوائر كانت تشد بعضها بعضها ، لا انفصال الواحدة منها عن الأخرى .

كيف سنبنى دائرتنا الخاصة ، وكيف نهيئ لها مجالاً للنمو والصعود ، لم تكن أمامنا ثمة مدن فاضلة ... وكما ندرك أن العدل السرى لايخضع لقواعد أو شروط ... ربما كانت الخسارة إحدى حسناته الجميلة ، وجوهره الرائق .

وكان وعاء يتسع ، وينشع كل يوم جراثيم مكرورة باهتة غبية .

فى تلك اللحظة :

هل كنا مدفوعين بقوة الأشياء ، أم بقوة الحقيقة ؟ ونحن نعلم أنها ليست إرثًا ندفع من خلاله ما هو ظالم بما هو عادل ... أيهما نبتكر : الواقع من خلال المثال ، أم

المثال من خلال الواقع ... أم نرى كليهما حقيقة واحدة لا انفصام فيها ... أم نلقى بهما جميعاً فى هوة لا قرار لها ولعله كان مناسباً أن نقول – آنذاك – :

« صعوداً إلى الوطن ... صعوداً إلى القصيدة » .

كانت لحظتنا إذن :

ولم نكن مهمومين بلعبة التوافقات الممكنة ولا البدائل القريبة ، أو البعيدة كان جوهر ما نريده – وما زلنا – هو الاختلاف عن الواقع والمثال معاً .

هكذا خطفتنا عرائس المغامرة ... بطواحينها ووديانها ، وتعرجاتها ، ومضارب أنهارها البانخة في الأشواك والمحبة .

لم تكن نافورات الماء فوسفورية زرقاء ، ولم تكن المقاعد وثيرة ضارية فى الزخرف والوشى ولم يكن ثمة نساء يطلعن ليلاً من عباءة الموج ومحار الشاطئ ، وهياكل الغرقى .

كان علينا أن نخلق الموجة ، وأن نكون نحن مدها وجذرها ... هكذا أصخنا لهشاشة الأعماق ... أنبتنا وردة التواطؤ بين الصراخ وبين الرحيق .

هكذا ... توزعنا في جسوم كثيرة ، ضاع منا واحد فى غمرة الحلم ، وطفرة الحماس لكنه لم يسند ظهره فوق جدار آخر كان يرقب المشهد زاوية أخرى ، ويعمق المجرى بمعاول لم تبرح أيدينا بعد !

هكذا ... فتحنا قمصاننا للريح ... نسجنا من أضالعنا وسادة للبروق .

أربعة عشر ربيعاً ...

ونحن ندق الأجراس ... نجمع محابر القتلى والغرقى فى سلال التوت ونمشى كل شمس أحرقتنا ، تعرج الآن فى بهاء ظلنا وتقطف الثمار .

عفوك يا إضاءة :

– هل أفسدتنا محبتك ؟

– هل تغيبنا قليلا فى التويج ؟

– هل تهنا فى مراجل الغصون ؟

لاأظن :

أنك تحولت إلى سلطة

أو أيدلوجيا فارغة إلا من الوعى الزائف .

لا أظن ...

أن العقد قد انفرط

ونامت حياته الحميمة فى دفاتر الذكرى

وخزائن الرغائب الشخصية الفجة

لا أظن ... فأنت الشعلة

أنت المدار !

عفوك ياإضاءة :

آن لى أن أتأبط نفسى قليلاً

أرش مزيداً من الملح فوق الرموز

سأقول : اللغة ... أيتها المؤنثة التى تتدله فى شغف وترنان ... أيتها العصبة كلحظة الولادة والموت هأنت تشـقـقين أنواء روحي ، وهأنذا أقف خارج السرداب أعضائى ترشح بالحمى والموسيقى . فاخرجى الآن ... هيا ... ليس لى سلطان عليك ... أنا مجرد وجود فيك .... اخرجي أنا كلك الناقص ... أنا سكنك الراحل ... وأنت الشجرة التى تتز عناقيد الطفولة ، وحبر الأيام . عفواً ... سأداعبك ... وأقول : أنا الذى أدل عليك ... فاخرجي ... ها أنا لا أتلمسك بيدى ، لا أشمك بأنفى لا أسمعك بأذنى ... إننى أضمك بوحشة تمنحنى نفسها كل يوم بشكل جديد.

سأقول : بى رغبة فى البكاء ...بى رغبة فى أن أستلقى فوق هذا العشب الناعم ، وأنزع عن جسدى الثياب كلها ، والأسماء كلها وأتقافز فوق صفحة الماء كسمكة تجيد الروغان من كل الشباك ، هناك شئ غامض وأليف يتجاذبنى بقوة لا أملك حيالها فكاكًا ....

سأمشى فى جنازة أخرى ... سأقول وداعًا لوردة السطح التى تخبو فى لدونة الأطراف ..وداعًا لحريتى الأولى ...سلامًا لشرارة المروق التى تأتى من الجهات كلها .

أنا الحيوان المنزلي الوديع ... هل حانت لحظة الفقد الجميل ؟ ... أحس بالاشياء تتكسر فوق شفتي أحس بوحش خرافي يتنازعني حتى حرية العبور إلى الرصيف الآخر .

مدى يتسع وآخر يضيق ... غابة من الرموز تأخذ زينتها من بقايا رمادى .

وليكن ...

سأترك الباب مواربًا

لا . سأفتحه على مصراعية

وربما الشرفة أيضًا ...

المجد لعطانة الأدراج ... وللصدأ الذى ينمو فى أنامل العشب ... المجد لوسوسة الظل ، وللصبى الذى ألقى بالحجر

أنا ... صباح لايحد .

هكذا تبدأ لحظتى ، ويتسع زمنى

هكذا ... تصعد القصيدة

سأقول : تسعى الأشياء إلى ... ربما الماضى ، وربما الحاضر ، وربما المستقبل ... كلها تقف على سلالم روحى ، منتظرة - وبرشاقة لا تدعى محبة ما - حضورى أو غيابى .

حينئذ ... سوف أدعها - وبحرية تامة - إلى الدخول والرقص وأنخاب جديدة من الشاى والبيرة ... هنا وحدة تتشكل ، هنا أعشاب يانعة تتناسل فى رحم الفضاء ... أسطورة تتولد من رحم المجازى والمفارقة وأبخرة الينسون والحناء

ثمة حلم يلد الذاكرة

ثمة ذاكرة تلد الحلم

حينئذ ... لا أظهر أو أختفى ... بل فقط أومض برعشة الصعود والاشتعال (ترى ... هل قلت شيئا عن التناص ؟) ... ربما

سأقول : هناك ... في هذه المسافة التى بينى وبينك ترقد الثنائية العقيم ... قد يجدر أن نحافظ عليها ، لكننا سوف نعبر الطريق نفسها دعينى إذن ... ألمس نبض الغابة وهزهزات الفصول فى أصابعك النحيلة ؟ دعينى أنكش التاريخ فى غبار ساقيك الكثيف . دعينى أرى ما لا أذن سمعت ، ولا خطر على قلب بشر .

أنا تجليك الوحيد ... أقبل الكثرة ، لكننى لا أتجزأ .

فحاولى مرة أخرى أن تدفعى المجداف بقوة ، حاولى أن تخرقى السفينة ،

سأكون هناك ... على الضفة الأخرى ممتلئًا بمائك ، وشمسك الخاصة جداً .

سأقول : من يحرنى من صفاتي ومن اسمى ... يقيم عرس هذه الرموز التى تتواشج وتتلاقح ، تدنو .... وتعلو كالنوارس الموسمية .

يا طائر الحزن المقيم متى سوف ترحل ؟ ... وهل أسميك الزمن ؟

كل زمن يتخفى ، أو يتراءى ، رمز ينز لغة وحياة تبدأ بعدما تنتهى الحياة .

أيها الرمز ... كيف أستشرفك ، أو أؤولك وأنا بعد لم أنكشف إليك وأنت لم تتكشف إلى ... أى حرية أخرى سوف تبدأ ؟ !

سأقول : أيتها المرأة ... سأنزع عنك غلالتك الباهتة ، وفوضاك السقيمة ... سأغمرك بملح أعضائى وحياتى كلها ...

إذن فكونى ... سؤالى المفتوح على الأشياء والأقواس والألوان والدوائر ... من قبل أن تجئ الأشجار والأنهار والموسيقى ، من قبل أن يرتب المساء أوراقه المكرمشة فوق أرفف الصباح ...

كونى الجسر الآخر ... قيامة الروح والجسد ، لا شئ يكسر بيضة هذا التاريخ المموه بالسذاجة والحصافة ... سوى أن تأتى ... مثقلة بالصفات التى لا ترتدينى برائحة البحر والليمون ... ومدن لم نفك طلاسمها بعد ... وأيضاً لم نخنها بعد ، سأقول : السوق مرتفع .

عباءة الحواس تتهرأ أطرافها الملساء الباردة وباعة الخضار منهمكون فى تقليم أظافر البامياء وسوالف البطاطا .

عفن آخر يفوح !

فى المطبخ ... وضعت زوجتى على المنضدة شيئًا غامضًا وهمست : هذه هى « الحداثة » تحيرت كيف أطهوها ... وهل أقدمها لأعدائى قبل أصدقائى .

كانت الأطباق الصينية الناصعة البياض تتململ فى كفى الغارقين فى الدموع . وأنا أتهجى الأباريق المهشمة وتصاوير الفراغ ، والعصافير ، ونصال النضال القديم .

كل زاوية تتموه وتموء فوق خط نتعرج لايبين :

(الزمن – الناس – الحياة – المرأة – الوطن)

تذكرت : منذ زمن لم أدون فى دفترى عناوين جديدة .

تذكرت : أكتب ما أحبه ... فمن إذن سوف يكتبنى ؟

ها هى طيور ديسمبر تعلق أراجيحها فى شواشى الأشجار والسماء ينبغى أن أغادر الشرفة .

ثمة أعاصير أكثر فتنة وجمالاً ...

ثمة حرائق أكثر نشوة وبهاء ...

هكذا أرى .

هكذا أحلم .

هكذا أتعلم .

فهل كبرت فى الزمن

أم كبر الزمن فىّ ؟ !

لا ... أعرف

ماذا يقول البنفسج ؟

حسن طلب

إذا جاز لى أن أختار عنوانًا ليلخص تجربتى كلها فيمكن أن أقول أنه : أساس وانقلابان ، وشرارة وحريقان ، وأود أن أتوقف قليلاً عند الأساس منذ البداية ، أعتقد أن الأساس الذى أحس عندما أسترجع ذكرياتى وأستبطن تجربتى الشعرية ، أحس أن الأساس العميق الذى حفر فى هذه التجربة أخاديد وقنوات ظلت تتعمق مع الزمن ، هو أساس آت من السير الشعبية ، فشأنى شأن الذين نشأوا فى ريف الصعيد لم يكن هناك زاد ثقافى حقيقى غير السنوات التى تتوقف فيها الدراسة بالمدرسة الابتدائية والإعدادية ، فنتحلق حول رواة السير الشعبية وقد كان أبى وهو كان من القليلين الذين يمتلكون بعض الكتب فى القرية ويمتلك الكثير من كتب هذه السير الشعبية ، ولم يكن تعاملى مع هذه السير الشعبية تحكمه القراءة والإطلاع بقدر ما كان يحكمة السماع وكان لهذا التلقى الشفاهى دوره الكبير فى أن يحفر ويكون ويؤسس وقد قضيت ليال كثيرة أستمع إلى سيرة (سيف بن ذى يزن) وعنترة بن شداد ، ووجدتنى قادراً على أن أحفظ ما أسمعه وأن أردد بعضه لزملائى الذين لم يكونوا مهتمين بحضور هذه الأمسيات والليالى ، وعندما أتحدث عن السير الشعبية وأثرها العميق فى ، وخاصة سيرة سيف بن ذى يزن وعنترة ، أقصد البنية اللغوية لهذه السير بما فيها من اهتمام بالتراكيب والأشعار التى نعلم بعد أن مضى بنا الزمن أن معظمها كان منحولاً .

كنت أردد أبيات عنترة التى تملأ السير الشعبية والتى أسمعها وأعتقد فعلا أنها شعر صحيح قاله عنترة ولم أكن أعلم أن هذا الشعر الذى فى أساسه منحولاً سيترك هذا الأثر البالغ فى .

إلى أن تقدمت السنوات وأصبح الإنسان قادراً على أن ينظر إلى الوراء وأن

يحلل وأن يفهم وأن يتبصر بمصادره البعيدة وكذلك الحال بالنسبة للسيرة الخاصة بالملك سيف بن ذى يزن ، فهاتان السيرتان يمكن أن تعتبرهما السيرتان الأساسيتان اللتان يتثقف عليهما الناس البسطاء ، ففى قرى الصعيد ويمكن أن تكون هناك معلومة غير دقيقة وهى السير الهلالية .

أنا نشأت فى بيئة لم يكن للسيرة الهلالية أى أثر ، وربما يكون ذلك مرتبطًا بالناس الجوالين على الربابة الذين يجولون على النجوع والقرى منطقتنا التى يجال فيها على الربابة من هؤلاء الشعراء ربما لموقعها ولطبيعة المكان الجبلية الوعرة فى ريف مدينة طهطا .

هذا الأساس أعتقد أنه مهم لأنه فاعلى وأعتقد أنه عندما أحاسب نفسى بشدة ألمس أنه يظل فاعلاً حتى هذه اللحظة ويظل الكفاح للخروج من قبضته كفاحًا مصاحبًا وكفاحًا أعتقد أنه سيمتد فترة أخرى من الزمن والغريب فى الأمر أننى لم أكن فى بداية الأمر ، وقد كانت مكتبة المدرسة الثانوية فى مدرسة رفاعة الطهطاوى الثانوية بمدينة طهطا عامرة بكتب الشعر والأدب لم أكن بالإنسان الذى يهتم بالمطالعة ولكن شغفى الأساسى كما أرصده الآن ، كان منصبًا على هذه السير وعلى ترديدها وعلى التغنى بها وعلى ترويجها بين أترابى وأصدقاء الدرس وحتى عندما كانت تتاح للاطلاع والاستعارة من المكتبة فإن ما كان يشدنى وقتها هو القصص التى كانت سائدة حين ذاك أولادنا وقصص خيالية إلى آخر هذه القصص التى كانت تصدر عن سلاسل معروفة فى دار المعارف فى مطلع الستينيات .

لم أكن عندما أتممت دراستى الثانوية بمدرسة رفاعة الطهطاوى قبل أن أنتقل مباشرة للقاهرة وقد اختططت لنفسى خطة للاطلاع على مصادر التراث الشعرى وكنت مكتفيًا بما تثيره فى هذه الروايات الشفوية ، للسير الشعبية وأعتقد أن هذا الأساس كان لابد له أن يؤتى بعض الثمار وأنا أعتقد أن بعض الملامح الأسلوبية واللغوية التى ظهرت فى القصائد الباكرة لى يمكن أن أرجعها الآن إلى هذا الأساس وأرجعها إلى هذا التراث الشفوى الذى تشربته والذى أعجبت به والذى رددته وحفظته لسنوات طويلة هى سنوات التكوين والصبا ولكن بانتقالى إلى القاهرة وبعد الثانوية العامة مباشرة ، يمكن هناك حديث عن الانقلابين ... فما هما الانقلابان ؟

أنا أظن أن الانقلاب الأول كان وأعتبره نقطة تحول كبرى فى حياتى هو التحاقى بقسم الفلسفة فقد كنت فى الثانوية العامة متخصصًا فى الجغرافيا وكان نظام

التخصص معمولاً به في مطلع الستينيات فالحقني والدى بقسم الجغرافيا بكلية الآداب بعد ذلك وجدت نفسي غير قادر على الاستمرار في هذه الدراسة وضاعت سنة من عمرى وأنا أنتقل من قسم إلى آخر ، السنة التى ضاعت كانت بسبب محاولتى أن أتكيف مع بعض الأقسام الأخرى فنقلت نفسي إلى قسم التاريخ ولكنني لم أستطع أيضًا أن أستمر ونقلت نفسي إلى قسم الاجتماع وأوشكت السنة أن تنتهي ورفضت دخول الامتحان بعد أن كنت بدأت أقتنع بقسم الفلسفة ولكن كان على أن أترك هذه السنة تضيع وبدأت بعد ذلك أنتظم في قسم الفلسلفة وهذا ما أعتقد أنه انقلاب ترك أثرًا كبيرًا في قناعاتي الشعرية واكتساب بعض القدرات التى ميزت هذا الشعر ومحاولة تنمية هذه القدرات وخاصة عندما كنت أتأمل تجارب الشعراء الذين دخلوا في صراع عنيف مع الشعر والفلسفة وكانت تجربة من هذه التجارب تؤثر في كثيرًا عندما أطالع تفاصيلها خاصة تجربة الشاعر الألماني فريدريك شيللر وكانت بعض الترجمات الإنجليزية لبعض كتبه في أوائل السبعينات ، بعد أن كنت قد تخرجت في قسم الفلسفة ، مسلاتى وكانت مصدر ايحاء لى عندما يتحدث عن الأزمات التى كان يواجهها في انتزاع نفسه من قبضة هذه الثنائية المريرة ، وكان يحدونى شعور كبير في أننى قد أحاول أن أنجح في ما كان يعانى منه شيللر ، وكنت أحاول أن أتبصر مواضع الخطأ التى كان يعترف بها ، حين كان يقول مثلا في رسائل – في كتاب مترجم – كان يقول في هذه الرسائل ، (عندما كان يقرأ كتابا لكانط مثلا أو وولف في الفلسفة فإنه دون أن يدرى كان ينظم هذه الأفكار التى قرأها شعرًا ، ويجد أن ما كتبه ليس إلا شعرًا ذهنيًا خال من الخيال وخال من فعالية الصورة) وكنت أحاول أن أستفيد من هذه الملاحظات وأن أستمر في الاستفادة من الرافد الفلسفي من أجل تعميق الأساس الشعرى الذى أحاوله دون أن أطعن في هذا الجفاف وفي الذهنية ، وكان هناك مبدأ إصرار يحكمنى مرده مبدأ كنت أعتنقه ومازلت ، وهو أن على الشاعر دائما أن يترك نفسه بين فكي كماشة ، عندما يجد مأزقًا من هذا النوع وعندما يجد تحديًا كبيرًا يهدده ، ويمكن ، أن ينذر بالقضاء على شاعريته عليه ألا ينسحب ولكن عليه أن يقاوم هذا التهديد، وعليه أن يجد طريقة ما ليجد بها مخرجًا من هذه الثنائية ، هذا الشعور كنت أتمسك به وكنت أفرح أن هناك تحديًا وجدته بالصدفة عندما درست الفلسفة وهذا التحدى هو ألا أجعل من الفلسفة هذا العائق الذى كان يعانى منه الشعراء الذين رصدوا هذه الثنائية ووقعوا فيها .

كان هناك دائمًا شعور مقابل وهذا الشعور المقابل دائمًا ، كان يجعلنى بنفس القدر الذى أتساءل به عن أثر الفلسفة على الشعر وكيف يمكن إلا يكون هذا الأثر سلبيًا كنت أتساءل أيضًا ، وماذا عن أثر الشعر فى الفلسفة ؟ وكنت متعجبًا جدًا بمحاولات ، أفلاطون ونصوصه وهى من النصوص الفلسفية التى تركت أثرًا عميقًا فى نفسى ، فقد كنت أحس أن أفلاطون على الرغم من أنه هاجم الشعراء وطردهم من جنته ، ومن جمهوريته ، إلا أنه هو نفسه كان شاعراً بالدرجة الأولى ، وبحثت فى الطريق المعكوس فعلاً ، وحاولت أن أبحث عن صيغة لشكل الفلسفة نفسها ، فكنت أتساءل : فما الذى يمكن أن يجعل الفلسفة مقصورة على الخطاب الفلسفى المجرد الجاف النظرى – المقعد المذهب – ألا يمكن أن تكون الفلسفة بدرجة أو بأخرى هى شعراً تقطر منه ، يمكن أن نسميه الأفكار ، وحتى المذاهب أيضًا ، لأننى مثلاً عندما كنت أعود إلى الشعراء الكبار الذين مهدوا للفلسفة ، مثل هيزيود وهوميرس ، فلايفوتنى أن أدرك فى هذا الشعر أفكاراً فلسفية شعرت وطرحت من خلال روح القصيدة ، وهذه الأفكار يمكن أن تنقلنا إلى ميادين شتى فى الدرس الفلسفى منذ فلسفة التاريخ حتى فلسفة الاجتماع عندما كنت ألا حظ أفكار هيزيود تقسم التاريخ تقسيما تنازليا فيبدأ من عصر الفضة إلى عصر النحاس إلى البرونز فإن هذا يلتقى فى النهاية مع التصور الذى يرى أن التاريخ « هو تصور رومانسى » يمكن أن نلاحظ بعد هيزيود بما يزيد عن ألفى سنة مثلا عند روسو أن هذا التصور الذى يرى بأن الحضارة بشكل عام تنحدر وأن التاريخ يتدهور ، ولكنه لا يقول ذلك ولكنه يقدمه من خلال هذا الطرح الشعرى .

أرى أن علاقة الشعر بالفلسفة بشقيها (أثر الفلسفة على الشعر وأثر الشعر على الفلسفة) أرى أنها أربكتنى كثيراً ، وحتى أربكتنى فى اختيارى ، لم أكن أدرى فى لحظة من اللحظات ، ما الذى يمكن أن أستمر فيه وأن أحقق فيه نجاحًا ، وكان هذا السؤال يشغلنى لفترة طويلة ، ومرت على سنوات لم أكن أستطيع أن أحدد فيها ، هل ما أستطيع أن أضيفه وأن أكونه متفوقًا فيه هل مجال الفلسفة ، أم مجال الشعر ؟ كان ذلك فى مطلع السبعينات وكنت ساعتها جنديا فى جبهة القتال ، ولكن خدمتنى الظروف ، لأنى عشت حرب الاستنزاف أن يصحب الانسان حقيبته ، ويظل هناك لمدة شهر إلى أن يحل ميعاد الإجازة فلا تدريب ولا طوابير ، وأنما أنت أمام العدو ، إذا جاء اشتباك ، وإذا لم يجئ – فأنت متفرغ – كانت هناك فرصة كبيرة للقراءة ، وأنا

أعتقد أن سنوات الجيش أفادتني الوقت اللازم للقراءة ، لأنني كنت أذهب بحقيبة مملوءة بالكتب ، بعد شهر أعود ، وأكون قد انتهيت من قرائتها كلها ، فكانت سنوات حيرة ، مرت على فترة اعتقدت أنني لا يمكن أن أكون شاعراً ناجحًا ، وأنني مغرم بالفلسفة ، وأنني لابد أن أستمر فى الدراسات العليا ، وبالفعل هذه هى السنة التى تقدمت فيها للدراسات العليا ، واعتقدت أننى أستطيع أن أكون فيلسوفًا أكثر مما أستطيع أن أكون شاعراً ، هذا هو الانقلاب الأول ، علاقتى بقسم الفلسفة ، تغيرت قناعاتى أنا الذى كنت لم أقرأ شيئًا فى الفلسفة على الاطلاق إلا ما هو موجود فى كتب الثانوية العامة فحياتى الفكرية والذهنية ، وحياتى الشعرية انقلبت تمامًا على أثر هذه الدراسة .

أما الانقلاب الثاني الذى اعتبر أنه أكثر الانقلابات التى أثرت أيضًا فى مسيرتى الشعرية ، وربما تكون هى التى حسمت اختياراتى بشكل كبير ، وعودتى إلى تصحيح قناعاتى مرة أخرى وأننى على أن أستمر فى الشعر هذا هو الأقرب إلى طبيعتى ، وأننى أستطيع أن أنجز فيه أكثر مما أستطيع أن أنجز فى الفلسفة ، هذا الانقلاب هو التقائى بأصدقائى جماعة إضاءة ٧٧ ، كان ذلك فى النصف الأول من السبعينات حوالى ٧٢ , ٧٣ ، وفى هذه الفترة التى كنت متردداً فيها اختيار الطريق الذى سأمضى فيه ، بدأنا نتلاقى ، وكان معنا الشاعر على قنديل ، وحلمى سالم ، وماجد يوسف ، وفى فترة لاحقة جمال القصاص ، ورفعت سلام ، فأنا أعتقد أن هذه الفترة أقنعتنى تمامًا بأن فكرة الفلسفة والدراسات العليا ، إنما فكرة عبثية ، وطبيعتى مختلفة عن ذلك وعلى أن أبذل جهدى الأكبر فى الاتجاه ، وما عدا ذلك فلا بد له أن يكون روافد تخدم هذا الاختيار ، وعندما أتحدث عن أثر لا أقصد أنه فى النص الشعرى ولكنه فى الحقيقة أثر أكبر من ذلك ، هو أثر فى الاختيار والتوجه وفى الإصرار وفى محاولة ، اكتساب القدرة على بناء مشروع لأن الشاعر المفرد فى الحقيقة وهذا ما لمسته كان لا بد فى جو مثل مطلع السبعينيات أن يكون تائهًا وأنا بالفعل كنت تائهًا - كنت تائهًا لم أكن أعلم إلى أين أتجه - إلى الدراسة الأكاديمية فى الفلسفة أم إلى الشعر؟ كنت تائهًا أيضًا فى الشعر الذى أكتبه لأننى لم أكن أعلم أى الطرق كنت أريد أن أمضى فيها وأى مشروع شعرى أريد أن أحققه وما هو موقفى ممن سبقونى وما هو موقفى ممن يعاصرننى ، وما هو موقفى من القضايا الفلسفية الكبرى فى الجمال وفى الشعر وهل الشعر لغة ؟هل نضال ؟هل الشعر غناء ؟

وكانت هذه أسئلة تراودني أتركها عائمة على السطح مستسلمًا لقراءات شتى في تاريخ الفلسفة ، وفي فروعها المختلفة ، ومع أن هذه القراءات كانت صالحة على أن تمدني بإجابة ربما تكون صالحة لأن تكون في الزمان البعيد ، إلا أنني كنت أحس كما لو كنت غير راغب في إجابة حاسمة ، وكنت أستشعر في ذاتي لذة التوهان - أي لذة السؤال - كنت أفضل أن يظل السؤال معلقًا ، وكنت أفضل ألا أعثر على إجابة حاسمة تقطع على هذه اللذة أو هذا الشك ، أو هذه الحيرة إلى أن توطدت علاقاتنا جميعًا ، وتحدثنا في مشروع إنشاء مجلة إضاءة ، وبدأت أحس في هذا الوقت بالتحديد بأن هناك شيئًا يتكون بشدة ، وربما ظللت أخفيه عن أصدقائي ، هو أن مشروعًا بجمع هؤلاء الشعراء ، وبكل ما يعنيه لي أنا بالتحديد من الخروج من مرحلة الحيرة والتوهان ، هو بالتأكيد مشروع مهم ، ومؤثر ، وحاسم ، في اتجاه مشروع خاص لي أنا نفسي ، هناك مشروع جماعي ، ولكنه لايمكن أن يتم ويتبلور ، ولا يمكن أن يؤثر بدون أن يكون نتيجة لمشاريع عدة يحاول كل شاعر على حدة أن ينهض بها ، ومن تلاقح هذه المشاريع يمكن أن يأخذ المشروع الكبير صيغته النهائية أو صيغته الفاعلة ، ويعني ذلك بالضبط أنني كنت أحتفي بأوجه الاختلاف التي يمكن أن تبلور هذا المشروع الكبير ، ولكن في مقابل أوجه الاختلاف هناك النقيضة أخرى وهي أن المجلة تحتاج إلى أوجه اتفاق أكثر مما تحتاج إلى أوجه اختلاف ، وأنا عشت هذه النقيضة ، وعشت إيماني بأن هناك أهمية بالغة لأوجه الاختلاف لابد أن يشعرها كل شاعر على حدة ، إن هناك أهمية مقابلة لأوجه لابد أن تدفع ذلك المشروع لكي يظهر إلى النور ويستمر لأن لذلك المشروع الذي يظهر ويستمر لا يمكن له ذلك دون أوجه اتفاق أو الحد الأدنى من هذا الاتفاق ، وكانت هذه النقيضة تعمل ، وكان الشعور الذي يراودني فلأترك النقيضتين تعملان ، وقد عملتا فبعد قليل انفصل عنا رفعت سلام لأنه فيما أعتقد أن رفعت سلام كان يريد أن يجعل أوجه الاختلاف لا محل لها كان يريد أن يجعل الأصوات المتعددة صوتًا واحدًا ، وأنا في الحقيقة في دراستي للفلسفة خرجت بقناعة أساسية ، وهي كراهية المذهب ، وفي أحيان كثيرة مثلاً كنت أعجب بالوجودية ، ولكنني كنت أبى على نفسي أن أقول وسط زملاء ، ودارسين وأساتذة كل واحد منهم يتجه اتجاهًا ، كان هناك زكريا إبراهيم ، وكان هناك عبد الرحمن بدوي وزكي نجيب محمود ، ولكن كان هناك شعور غامض وإلى الآن لا أستطيع أن أفسره في نفسي وهو رفض أن أكون منتميًا إلى مذهب بعينه تمامًا ، برغم أنني في فترة من

الفترات كنت أحس أننى أقرب إلى الوجودية وبالذات الفترة الأولى من الدراسة ، وفى لاحقة بتأثير من إضاءة ومن حلمى سالم كنت أحس أننى أقرب إلى الماركسية ، ولكننى كنت أقاوم بكل إرادتى الاتجاه كلية للانضواء تحت راية مذهب واحد وحيد وعندما أعود إلى هذه الفترة أعتقد أن هذا هو الأثر الكبير الذى حفره فيلسوف كنت أدمن قراءته باللغة العربية لأن نصوصه كانت بالألمانية ، وحتى النصوص المترجمة إلى الإنجليزية صعبة ، لم أكن أستطيع قراءتها فى ذلك الوقت ، وهو ما نويل كانط ، لأن هذا الفيلسوف كان محط اهتمام الفلاسفة فى ذلك الوقت ، وكان دائما هناك أبحاث فى أثره ، وأثره على هيجل ، وأعتقد أن هذا الاتجاه النقدى عند كانط على مثاليته ، وعلى ما فيه من نزعة ترانسندالية مفارقة يمكن أن تلتقى فى نهاية الأمر مع المثالية كان هو الذى ترك أثره الكبير على فلسفياً فى نفس الوقت الذى كان أفلاطون ترك فى الأثر الشعرى ، ولذلك يعتبر عامل الفلسفة ، كان عاملاً حاسماً فى حياتى فإذا تركنا النقيضتين تعملان ، وكان ذلك أمراً محسوساً لدينا جميعاً ، وأن لم نتحدث فيه كثيراً - هناك اختلاف ولهذا الاختلاف ميزة ولايمكن أن يحمل على أنه نقيض للاتفاق وأن هناك حدا أدنى من الاتفاق فى المسائل النظرية ، وفى المسائل الجمالية الكبرى ، وفى الرؤية الاجتماعية والسياسية كان هذا الاتفاق كافياً ولكنه لم يكن كافياً وحده بدون هذا الاحساس فى ضرورة الاختلاف ، هذا الأثر الذى تركته فى مجموعة إضاءة ، متعدد جداً وأنا أستطيع حصر جوانبه جميعا فمثلا كنت قبل الالتقاء بمجموعة إضاءة ، كنت واحداً من الناس أحس بتعال شديد على الشعر العامى ، ولكن دور ماجد يوسف وتجربته جعلتنى أن أرى فى الشعر كياناً واحداً يستطيع الشاعر فيه أن يبدع بالعامية ويكون أكثر إبداعاً أحياناً من زميله الذى يبدع فى الفصحى ، إذا جود أدواته ، وإذا أتقن صياغة قصيدته وتشكيلها وعن طريق ماجد يوسف استطعت أن أقرأ تراث العامية ولم أكن قد قرأته حتى ذلك الحين فؤاد حداد ، وصلاح جاهين ، وغيرهم فى مطلع السبعينيات الباكر فقد أتيت من طهطا ، ولم يكن فى ذهنى أى شىء يذكر ، إلا السير الشعبية والقصص الخالية التى كانت تنشر للأطفال الكبار أو الذين فى مرحلة المراهقة وكل ما اكتسبته بعد يعود إلى هذه الفترة ويعود إلى فترة السنوات الطويلة التى قضيتها فى الجيش ، والتى يعود إليها الفضل الأول فى تكوينى ثقافياً ، لم أكن قرأت شيئًا ذا بال بالفعل حتى الثانوية العامة ولذلك أنا أؤكد على هذين الانقلابين - قسم الفلسفة ، وإضاءة ٧٧ - إذن بدأت أحس أن على الرغم من وجود

مشروع كبير يجمعنا ، هو المجلة ، وعلى الرغم من قلقى من النقيضة التى تقف بين العام والخاص اكتسبت القدرة والرغبة والإدارة التى تدفعنى إلى إقامة مشروع خاص فى صمت ، وبدون جلبة ، أنا لم أكن أعلم أننى حسمت اختيارى لصالح الشعر ولكن بقى على أن أعلم شيئًا عن هذا المشروع الذى على أن أتمه ، كان الأمر فى ذلك الوقت شديد الاضطراب ، وشديد الرعب بالنسبة لى كان هناك رعب كبير من فكرة التأثير والتأثر ، مثلاً أننى أتحدث الآن عن أشياء ترعبنى لا فى النصف الأخير من السبعينيات ، وكنت قد تركت الجيش وكنا قد بدأنا نعد مجلة إضاءة ، لكى تصدر بعد عام وكان هناك بداخلى رعب أصمت عنه ولا أريد أن أحله بين يوم وليلة ، رعب التأثير والتأثر ، كنت أسمع بين الحين والآخر أن كل هذا الشعر هو نتاج لتأثير أدونيس ، هذا رعب مثلا كان يواجهنى ، وأعرف الآن ببعض ردود الأفعال الغربية ، سأذكر أن مواجهتى لهذا الرعب كانت سلبية ، وكانت شيئًا يخجل منه ، فى هذه الفترة رفضت قراءة أدونيس إطلاقًا ، ولم أقرأه إلا فى فترة متأخرة ، واكتفيت بالكتب النظرية ، وهذا الرعب من فكرة التأثير ، والتأثر جعلتنى أومن بأن مشروعًا أريد أن أقيمه لابد أن أتكأ أولا على تيمات ، وخصائص لغوية وأسلوبية تكون خاصة بى وحدى ، وكان هذا هو كل ما أعلمه عن المشروع الذى أريده فقط فى اللحظة ، لم أعلم عن هذا المشروع إلا هذا الكلام العام الذى ربما لا يقدم ، ولايؤخر ، أن يكون هناك شيئًا خاصًا بى ويمكن أن يميزنى عن غيرى ، ويؤكد الخلاف فى هذا الإطار من الاتفاق .

لكن كيف أفعل ذلك ؟ - كان هذا هو السؤال - ورعبى جعلنى لا أقرأ عفيفى مطر أيضًا ... إذن كيف أتواصل مع الثقافة ، أقرأ من ، وأترك من ؟ كيف أجيب على الأسئلة الكبرى المعلقة ؟ هل ستظل معلقة إلى آخر الدهر ؟ فأنا أعتقد أن بداية الحل التى نبتت مع التعاون مع مجموعة إضاءة ، وهذا يتخلله لقاءات ، ومعارضات ، ونقاشات حول وظيفة الشعر ودوره ، واللغة ودورها ، نقلنى ذلك إلى فكرة أساسية ، إذا كان أدونيس مثلا ، أو إذا كان عفيفى مطر قد أقر مشروعًا على نظرة ثقافية نقدية اختيارية أو انتخابية للتراث فما المانع من أن أغامر أنا تلك المغامرة ؟ وأن أتعامل مع التراث مباشرة ، وأن مهما طال بى الابد ، وأن أكافح لكى أستخلص منه المتكآت التى تناسبنى والتى ربما تكون مختلفة عن متكئات هذا الشاعر أو ذاك ، ووجدت أن ذاك أمرًا مخيفًا بالفعل ، وأنا أذكر أن بداية الاحتكاك بهذا التراث ، بدأت بكتاب استعرته من الجامعة وهو مختارات محمود سامى البارودى وكان هو الذى اختار الشعراء ، وما هو الذى كان يحكمه فى هذه الاختيارات ، وفى لاحقة قارنت هذه الاختيارات بما اختاره أدونيس وبزغت بعض الأفكار من ضمن هذه الأفكار،ترسخت قناعات محددة ،

وأهم هذه القناعات هى أن الشاعر الذى يريد أن يقيم مشروعًا ناجحًا يميزه عن غيره لا بد له أن يكون بحث لنفسه عن متكئات وعن رؤى تنظم تراثه وتصنفه وتنتخب منه وتعدل فيه وتعيد صياغته .

وكل ذلك هو الذى كان استقر فى ذهنى حتى ذلك الوقت ، وأخذت أطبق ذلك حتى على شعراء العربية الكبار وجدت أن أبا تمام وأن أبا العلاء المعرى والمتنبى وغيرهم لم يستطيعوا أن يقيموا مشروعًا كبيرًا قبل يكونوا قد احتكوا بهذا التراث وغربلوه ، ونقدوه وقدموا منه ما يرونه صالحًا وما يرونه معبرًا عن توجهاتهم ورؤاهم ، وجدت أبا تمام الذى مات وسنه ٣٧ سنة قبل أن يكتب شعرًا كان أنجز الحماسة ، قبل أعماله الكبرى وفى فترة لاحقة أنجز الوحشيات ، وفى فترات أخرى أنجز كتبًا فى البديع ضاعت ولم تصلنا ، وكان يمشى والناس تسأله ما الذى تحت إبطك هذا فيقول لهم : هاتان هما اللاتى والعزى ولى ثلاثون سنة ، أتعبدهما من دون الله ... ووجدت ابن الرومى قرأ فلاسفة الرومان ، وقرأ الشعراء الذين قبله فوجدت أن الشاعر الذى يترك أثرًا ويترك قسمات واضحة تميزه عن غيره هو الذى اقتحم هذه المناطق وتعامل معها وأفنى عمره لكى يقدم رؤى خاصة بها سواء كانت هذه الرؤى ، رؤى تشتمل على ما هو نقدى ، وانتخابى وما هو فى نفس الوقت تعديلى فمثلا كنت أرى بعض الشعراء يتعاملون مع البلاغة الجاهلية لكى يفكوا صياغتها ويعيدونها من جديد ، وأنا أحس ذلك إلى الآن فى المعرى وأبى تمام ، وكانت هذه القناعة كافية لكى تدفعنى فى هذا الطريق ، ولكن كانت بجانب الأشياء المرعبة السالفة الذكر ، مثل رعب التأثير والتأثر ، وكان هناك رعب آخر هو رعب : أين موقفك من الواقع ؟ كان هذا السؤال يحيرنى أيضًا ، وكيف تسأل كل هذه الأسئلة ؟ وتطرح كل هذه الإجابات من غير أن يكون من بينها سؤال تطرحه على نفسك بشدة ، وإلحاح فتقول وما دورى كشاعر فى ضوء المتغيرات الكبرى التى تحدث ، هذا هو ما أحرزناه يتبدد ، والمفاوضات مع إسرائيل جارية ، ومظاهرات ١٨ ، ١٩ يناير ، وكل ذلك ما هو موقفك منه وهل ستكفى آنئذ توجهاتك ؟ وهذا الغرق فى التراث هل سيكفى غرقك فى هذا البحر الذى لا آخر له ؟ ما الذى ستفعله إذا قيل لك مثلاً ، إنك لاتعيش عصرك ، وهذا كان يرعبنى بالفعل ، وبالطبع هذا السؤال لم يكن خاصًا بى وحدى فى الحقيقة ، وإنما كان مطروحًا علينا جميعًا وربما أسهمت المناقشات والحوارات التى دارت بيننا فى هذا الوقت فى تقليب هذا السؤال على وجوهه ، أنا لست بصدد تقديم إجابة حاسمة إنما أسهمت فى

تخفيفه على ، وأسهمت فى جعلى أحس أننى لست وحدى الذى يقع فريسة لهذا الرعب وهذه الحيرة ، ولكننى بعد فترة طويلة ربما تكون متأخرة نسبياً فى الثمانينيات وجدت أن حل هذه المشكلة فى ظل حواراتنا فيها كثيراً وقلنا أن الشعر لغة ، واللغة تشكيل ، واللغة حاصلة لدلالاتها ولايمكن أن تعاملها الكائن المثالى المعلق فى الفراغ ، وقلنا أن عملنا فى الشكل هو عمل فى المضمون ، وفى الدلالة أيضًا ، وأن كل ذلك لم يكن كافيًا لأن ينقع غلة المرء ويعفيه تمامًا من مسئولية الإحساس بوجه ما من الوجوه قد يكون مقصراً ، ولكن فى فترة من الفترات وهى فترة متأخرة على كل حال ، وربما تكون مقترنة بالفترة التى بدأت أحضر لرسالة الدكتوراه فعندما اخترت أن أستمر فى الشعر لم يكن هذا الاختيار يعنى اختيارا بين أبيض وأسود ، وإنما كانت هناك أولوية على أن أعطيها للشعر ، وعلى الفلسفة لابد لها أن تخدم الشعر واستمررت فى دراستى العليا ، وأنهيت دراسة الماجستير وأعتقد أن اختيار موضوعها غير موفق لأننى كنت متحمسًا للتراث المصرى القديم وكنت قد درست فى الفلسفة نظرية المعجزة اليونانية ، وأن اليونان اخترعوا كل شىء من العدم والمصريون كانوا أصحاب لاهوت فتحمست لرد هذه الأفكار والتحقت بكلية الآثار ، وكانت رسالة الماجستير ، فلم تترك أثرًا حقيقيًا ولم تخدم الشعر فى رأيى خدمة حقيقية ، وجعلتنى أعيد حساباتى ، وعلى إن كنت ساستمر فى دراستى العليا ، على أن أختار من الموضوعات ، ما يخدم اختيارى الأساسى ألا وهو الشعر فلذلك اخترت موضوعًا لرسالة الدكتوراه ، فى بداية الثمانينيات وهو (قضية الرمز فى الفن والدين) وأعتقد أن هذا الاختيار كان موفقا أكثر من الاختيار الأول ، وأعتقد أنه أسهم أيضًا فى بلورة إجابة تعصمنى من الإحساس بذلك الإرهاب الذى تحدثت عنه أو بذلك الرعب ، وهو رعب الانسحاب من الحياة ومن قضايا الواقع ، وقضايا المجتمع ، وقضايا الأمة على اختلاف المسميات لأننى باختيار هذه الرسالة وجدت أن الصراع الذى يمكن أن أخوضه فى ذلك المشروع الذى أريد أن أتمه وكنت قد قطعت فى ذلك الوقت مرحلة وكان صدور ديوان البنفسج وكذلك الزبرجد .

إذن كان هناك حل قد تبلور فى اختيار الرسالة وقراءاتى فيها ، هذا الحل هو أن أوجه صراعى الأساسى الذى أعتقد أننى أستطيع أن القضية الأولى الشاملة للقضايا الفرعية الأخرى وربما يكون فى ذلك شيئ من المثالية ، لكننى أقول ما أعتقد أنه صحيح وما أعتقد أننى مررت به بالفعل وأعتقد أن المهرب الذى وجدته هو أن الشعر

عليه أن يخوض تجربة الصراع بين المقدس والجميل ، أى أننى إذا استطعت أن أؤسس رؤيتى على مشروع يعمل على جعل المقدس دنيويًا فأنا حينئذ أكون قد نجحت أيضًا فى تحقيق البعد الاجتماعى الذى أحس دائمًا أننى أهرب منه وأنا فى الحقيقة لم أهرب منه أبدا بل كنت أحيانًا تحت ضغط بعض المناسبات الكبيرة أكتب شعرًا أشبه ما يكون بالمنشورات ولكننى أعلم علم اليقين أن ذلك يخرج عن المشروع الذى أريده بشكل من الأشكال ، أى أن الاحساس الذى ينتاب المرء بأنه عليه فى حين من الأحيان أن يصرخ وأن يخرج عن خطته لأنه لو لم يخرج فإن خطته نفسها ستكون مهددة ولكن المعركة الكبرى التى على أن أستمر فيها وأستطيع أن أحقق فيها نجاحًا يتواءم مع خياراتى اللغوية وخياراتى التشكيلية هى معركة المقدس والدنيوى وكنت أعتقد أننى بتقريب المسافة بينهما أو بتوحيدهما على الأكثر كنت أعتقد أننى إذا استطعت أن أخوض ذلك فإننى سأكون قد خضت المعركة بجميع أبعادها، وعندما أقول المقدس فأنا لا أتعامل مع الدين فقط وإنما أتعامل مع السلطة السياسية نفسها ومع السلطة البطريركية بجميع أشكالها ومع سلطة الواحد ضد المتعدد ومع سلطة الذات فى مقابل الحركة ومع سلطة يقين الإرهاب فى مقابل شك التناقض وشك الحيرة أنا أفهم المقدس هذا الفهم الشامل وهو ذلك يجعلنى أستريح وأحس بالاطمئنان وأنا أقول أن اتجاهى إلى التعامل مع مقولة توحيد المقدس بالدنيوى أو مقولة هدم المقدس وإعادة صياغته حتى إلى دنيوى أنا مطمئن إلى أن هذه الصياغة ليست صياغة مثالية تمامًا لأننى أتعامل مع المقدس بهذا المفهوم الشامل الذى يجعله يشتمل أيضًا على جوانب سياسية واجتماعية وفكرية ، وجوانب لا تقتصر فقط على الجانب الدينى أو على الجانب الطقسى .

هذا هو الأساس ، وهذان هما الانقلابان ، رغم أن هناك أشياء أريد أن أذكرها إلى جانب ذلك .رغم مرور عشرين عامًا على قرائتها عند فردريك شيللر وما زلت متأثرًا بها مثل فكرة اللعب بمعنى اللعب فى الفن ، أى أن الإنسان لا يكون إنسانًا إلا حينما يلعب ولا يلعب إلا حينما يكون إنسانًا وهذه مقولة شيللر بالحرف وهذه الفكرة لها أثر كبير من أثر الفلسفة ولم أذكرها فى عرضى السابق وأعتقد أن اللعب حتى عندما أجد فى التراث أن أحدًا يتكلم عن فكرة اللعب مثل التوحيدى أحيانًا والجاحظ نفسه ومثل ذى الرمة فى الأبيات المشهورة أحس أن هؤلاء يفهمون سر الصنعة وسر الفن ، أن يلعب ويدون هذا اللعب الحر بملكات الخيال ، نقع فى هذه

الجهامة وفى هذا الفن الذى يمكن أن يخاطب العقل مباشرة أو أن يخضع تماماً لفكرة الدلالة والمضمون فأنا أعتقد أن اللعب كان عاصماً أو كان أساساً من الأسس التى وجهتني إلى القناعة بفكرة التشكيل أو فكرة الشك فى بدايتها الأولى .

والآن أستطيع أن أقول ربما ولعى بالجناس وباللغة وبالسجع فى شعرى يمكن أن يعود إلى هذا الأساس وهو السير الشعبية ويمكن أن يعود إلى قراءة القرآن الكريم فى الفترة كان مؤثراً كبيراً .

هناك نقطة أود أن أتحدث عنها وهى من يواجهوني بأن شعرى لاعب وغير جاد ، كيف أتعامل معه ؟ وأعتقد أن د . صلاح فضل قال ذلك فى دراسته عن شعرى ، فعندما أتامل حتى فى النقاد المعاصرين حتى فى بعض التيارات البنيوية أنا أجد أنه ممكن مثلما فعل جاكبسون والنظر إلى السجع والإصاتة على أنها نوع من الرمزية الصوتية ، وأنا عندما أجد أشياء من هذا النوع فى النقد المعاصر يترسخ فى قناعتى أن على الشاعر ألا يخضع لأى إرهاب ما دام هو يقتنع بمشروعه وكان على أن أقتنع أيضاً أن مشروعاً يغامر الإنسان بإتمامه حتى الاستفزاز أو حتى التقطير حتى يعتصره اعتصاراً حتى لو كان هذا المشروع بسيطاً خير ألف مرة من مشروع صغير لايتم ، قناعتى هذه كانت تعطينى نوعاً من الإصرار والرغبة فى الاستقصاء وفى اعتصار مكونات هذا المشروع حتى الثمالة ، وكانت هناك أشياء أخرى فى نظرى من مطالعاتى فى الفكر البنيوى وغيره ، أجد عند الذين اهتموا بالأسلوب ما يبرر هذه الأشياء أو ما يعيد تفسيرها على الأقل آنئذ تكون القيم الصوتية بالسجع رمزية صوتية وتكون القيم الدلالية فى الطباق هى إثراء التناقض واستنباط حقول جديدة من الحس الساخر أو السخرية إلى آخر هذه الأفكار التى تعلمتها من بعض الكتابات الشكلية والبنبوية .

يبقى أن أتحدث عن فرع صغير فكان الأمر يشكل لى بعض الضغط وبعض الإرهاب أحياناً بالذات فى الفترة التى لم يكن أحدنا قد فهم الآخر بعد ، فى أواخر السبعينيات وبداية الثمانينات وكان يقال من بعض هذه الأشياء إلى جانب غواية اللعب التى أستطيع أن أرد عليها بسهولة لأنها فكرة أعلم أبعادها الفلسفية وأعلم أن هناك فلسفات جمالية بحالها قامت على فكرة اللعب خاصة بعد شيللر ، جروس وغيره .

النقطة التى كنت أواجه بها ، هى إرهاب القومية على حساب المصرية وهذه نقطة

أثارها معى عبد المنعم رمضان وببساطة أنا محصن ضد هذا الإرهاب فلا أحد يستطيع أن ينزع منى مصريتى على حساب عروبتى وهذا الإرهاب لم يجد صدى كبيراً فى نفسى لماذا ؟ لأننى واجهته بأن أنظر إلى المسالة على هذا النحو أى أننى أعتقد أن الشاعر المصرى الذى يستطيع أن يذهب بالقصيدة العربية بكل تشيكلاتها بالحروف وفى الإيقاع إلى أقصى ما يستطيع أى شاعر عربى آخر ، فهو إذن هناك يحقق مصريته لأننى أرى أن هذه الحضارة المصرية كلها مبنية على فكرة الإتقان وفكرة بلوغ المدى فى كل شئ والجلال أى على فكرة الجلال والعظمة والحضارة المصرية عندما تتناول عنصراً تجيد فيه إلى الحد الأقصى .

فعندما يكون عندى تراث عربى وأستطيع أن أمضى فى جزئية منه فلتكن الحرب إلى أقصى ما يمكن عمله مقارنة بأى شاعر آخر فإذن أنا أحقق مصريتى وأعتقد أن التناقض بين العامية المصرية أو الرؤى المصرية ليس إلى هذه الدرجة ولايمكن أن يحل على هذا النحو وإنما هو يحل بأن يكون هناك فرق فى الصياغة اللغوية بين المصرى والعربى هذا هو الذى يحفظ التراث المصرى كله ، وأنا من الناس قليل الرجوع إلى التراث المصرى كله كعناصر مضمونية وكعناصر دلالية قليل الرجوع إلى إيزيس وأوزوريس وحورس لأننى أعتقد أن هذا هو الأبسط فى التعبير عن المصرية وإنما الأعمق هو الروح المصرية فأنا أرى الروح المصرية ، هى البلوغ بحس السخرية ، وباللعب هذا والإتقان إلى أقصى مدى ، أرى أن الحضارة المصرية تتلخص فى ذلك ، باختصار فهذه كانت قناعتى وهذا هو مبدأى .

فإذن كان هذا هو الأساس ، وهذان الانقلابان وشكراً .

فقه الحائى

حلمى سالم

أهم ما يقدمه الشاعر فى شهادته هو تقديم مسار / حياة ، الشعر فى ملامحه الأساسية لتكمل لدى الباحث – إذا أراد – الشعر والجانب الشعرى ، فيستضئ بذلك على ذاك ، وقد لا تكون له فائدة على الإطلاق فى النظر إلى الشعر ، ولكن ما أفهمه عن تقديم الشهادة هو أن الشاعر يحاول أن يقدم ما لم يستطع أن يقدمه فى الشعر ، وما لم يقدمه فى النظر النقدى ، أى أنه يقدم شيئًا من حياته ، وتلقيه لهذه الحياة ، وتعامله ، ولذلك فأنا تصورت أننى سأتكلم فى ثلاث فقرات :

* الفقرة الأولى : عن المناخ الأول ، وهذا فى فترة الصبا والتكون الأول .

* الفقرة الثانية : سأخصصها لشخصيات أثرت فى حياتى وشعرى وعلمتنى وأضاءت لى شيئًا قليلاً أو كثيراً فى الحياة والشعر .

* الفقرة الثالثة : سأخصصها للمرحلة التى أعتبرها الثالثة فى حياتى الأخيرة والتى تبدأ مع الجامعة حتى إضاءة ٧٧ ، ومسيرتها ، على أساس أن السنوات العشر الأخيرة كتبنا فيها ، وتحدثنا فيها ، وبالطبع فى كل فقرة من هذه الفقرات من الممكن أن تنداح الأمور ، ويدخل بعضها مع البعض الآخر .

أنا من مواليد المنوفية سنة ١٩٥١ فى قرية اسمها « الراهب » لأب يعمل تاجراً للموالح ، يؤجر « جناين» البرتقال من ملاكها ، والمانجو ، والعنب أى جناين الفواكه والموالح من مالكيها ، يؤجرها وهى بعد لم تصبح ثمرة ، وهى بعد زهر ، ويصبح هو وحظه مع الطقس ، لأنه يبيع ثمار الجنينة ، ويحاسب صاحبها ، هذه أول مراهنة استفدت بها من أبى ، إنه يشترى زهراً على الشجر ، ويصبح هو والطقس ، فإذا جاء الجو شرداً خسر الجنينة ، وإذا جاء الطقس برداً شديداً خسر أيضاً الجنينة ، وكانت

بالفعل هناك بعض السنوات التى يقع فيها مأزق كبير من حيث يهاجم الثمر شرد شديد فيتساقط ، ويكون أبى مطالبًا باستكمال الأقساط للمالك ، وفى بعض السنوات يكون المأزق كبيراً فيضطر أبى لبيع أشياء فى حياته الأخرى من أرض أو ممتلكات من أجل أن يخرج من الجنينة سالمًا ، أذكر أنه فى هذه الفترة كنت أقرأ فى المدرسة قصص أرسين لوبين وشرلوك هولمز ، وأذكر أيضا بعض القراءات لعبد الرحمن الشرقاوى ونجيب سرور ، ومن مكتبة المدرسة أذكر صديقًا لى من أهل القرية وهو الصديق محمد فراج أبو النور والده كان ناظر المدرسة ، كان يفتح لنا المكتبة ، وفى المكتبة اطلعنا على مختارات البارودى، هذا أول شيء ساعد فى تأسيسى من البداية ، بعد ذلك أذكر فى المرحلة الإعدادية ، وكنت أدرس فى مدرسة بقرية مجاورة ، وهى قرية « كفر المصيلحة » مدرسة عبد العزيز فهمى الإعدادية ، فى هذه المدرسة تعرفنا بشكل جيد على مكتبتها ، وكان لى أحد أقربائى يعمل مدرساً فى إحدى القرى المجاورة ، وكان يكبرنى بحوالى عشر سنوات ، وكان يأتى لى بكتب من المكتبة ، وعلى أن أردها فى اليوم الثانى ، فكنا ملزمين أن نقرأ الكتاب فى اليوم نفسه لكى نرده فى اليوم التالى ، كانت الكتب لنجيب محفوظ ويوسف إدريس .

فى هذه الفترة الإعدادية بدأت الكتابات الأولى مع هذه القراءات الأولى ، وأذكر أننى كنت أكتب كل شئ تقريباً ، أغانى وشعراً عمودياً وحراً ، وقصصاً قصيرة ورواية لم تكتمل ، وأرسم ، واشتركت فى فريق التمثيل فى الإعدادى والثانوى ، وأقمت فعلاً معرضًا للرسم فى الإعدادى ، ومعرضًا فى الثانوى ، كل هذه الأنشطة مع الجامعة استقطبت فى الشعر ، فى هذه الفترة الإعدادية فى سن الخامسة عشر ، كان الحلم الناصرى حلمنا جميعًا ، ودخلت منظمة الشباب الاشتراكى ، وأذكر أول شئ نشرته فى حياتى هو قصة قصيرة فى مجلة « الاشتراكى » بعنوان « تزوجينى يامريم » هذه القصة كانت تتحدث عن فدائى كواحد فى القرية يحب فتاة ، وهى لا تلتفت إليه فذهب وتطوع مع الفدائيين ليحرر فلسطين ، فانضرب وراح ينزف على الرمل ، وقبل أن يموت راح يردد « تزوجينى يا مريم » ثم مات .

* انتماؤنا للحلم الناصرى لا يحتاج إلى أدلة ، ولكننى أذكر فيه واقعتين أو ثلاث وقائع لتصوير حالة التناقض الجنينى الذى لم نكن نعيه مع الحلم الناصرى .

أول شئ هناك زميل لنا فى منظمة الشباب أبلغ عنا ، وانحبسنا يومين ، هذا الزميل كان « مناضلاً» فى منظمة الشباب ، وكانت هذه النقطة مثيرة للقلق ، ونحن

ما زلنا فى الإعدادية ، باعتبارنا نتكلم كثيراً ضد الحكومة ، ونفكر ، بالرغم أنه لم يكن هناك شئ محدد ، لأنه بطبيعة الحال لم نكن تكونا فكرياً ، ويبدو لأننا لم نقل ما تقوله « لجنة توعية القادة » أو لم نردد كلام على صبرى الذى كان يقوله فى الندوات ، وإبراهيم سعد الدين ، ولذلك لم نكن مبلوعين من قبل القادة .

الشئ الثانى : مع الثانوية العامة تطوعنا فى الدفاع المدنى للحرب والتدريب على السلاح ، قبيل يونيو ٦٧ ، ذهبنا فى معسكر كبير فى شبين الكوم من أجل الحروب ، وظللنا نتدرب على السلاح لمدة أسبوعين بجدية شديدة جداً ، ونتلقى محاضرات فى الاشتراكية ، والتوعية بإسرائيل ، والقومية العربية ، وكانت الحياة شظفة جداً ، وتحملنا ذلك من أجل أننا سنحارب إسرائيل ، وبعد الأسبوعين .... ذات صباح ، أيقظونا الساعة الثامنة صباحًا وقالوا لنا : كله يروح ... قلنا لماذا ، والحرب ؟ ، فقالوا لنا : الحرب قامت وخلصت ، هذا كان يوم ٥ يونيو ، وطردنا من باب المعسكر ، وذهب كل منا إلى قريته سيراً على الأقدام ، نسمع فى الطرقات : راجعين بقوة السلاح ... عبر ميكروفات فى كل شارع ، وصوت المذيع يقول :٧٠ طائرة ،٧٥ طائرة ، ٨٩ طائرة وكلما نتقدم فى السير إلى قرانا يزداد عدد الطائرات ، ونحن مطرودون من المعسكر ، والحرب انتهت أصلاً .

هذا هو السبب الذى سبب الحالة المتشكلة بيننا وبين الناصرية ، وحالة الاندماج والانفصال ، الحلم وانفثاءه فى لحظة واحدة .

الشيء الثالث ، يوم تنحى عبد الناصر ، كنا فى اجتماع فى منظمة الشباب الاشتراكى فى القرية، كنا ننتظر سماع خطاب جمال عبد الناصر فى المجلس القروى، وقبل أن ينتهى الخطاب قمت ومشيت ، وحتى الآن لا أعرف السر فى أننى لم أهتم بالخطاب ولم أهتم بسماعه كاملاً ، وفى نفس اليوم فى المساء كنت على رأس المظاهرات التى تطالب ببقاء عبد الناصر ، وعندما كنت أسير قابلنى أحد أصدقائى فقال لى : أين كنت ؟ فقلت له كنت أستمع إلى خطاب عبد الناصر ... فقال لى : إنه استقال ، وبعد ساعة هاجت البلد تطالب ببقاء عبد الناصر ، حتى النساء تصرخ من على أسطح البيوت ، ويلقون بالرمل والطوب ، وكلنا فى مظاهرة إلى شبين الكوم .

فى هذه الفترة قرأت فى نجيب سرور وعبد الرحمن الشرقاوى ، صلاح عبد الصبور وحجازى ، من معالم هذه الفترة ، كان جبران خليل جبران ، وميخائيل

نعيمة ، وأنا أستطيع أن أطلق على هذه الثقافة فى هذا الوقت بأنها ثقافة اجتماعية رومانسية ، ومن الناحية الفكرية والسياسية ، انتماء وطنى يجد صيغته التقطيرية فى الناصرية ، ومنظمة الشباب الاشتراكى ، والاشتراكية العربية ، وما إلى ذلك ، وإن كان فى هذه الأشياء ما يجعل الواحد غير مندمج أو غير متسق معها كلية مع هذا الانتماء السياسى ، ومن الناحية الشعرية كانت الكتابات ذات الطابع الرومانسى أو الرومانتيكى ، وإذ داخلتهما بعض الرائحة الاجتماعية والانسانية العامة .

هناك أناس كثيرون استفدت منهم وتعلمت منهم على مستوى عمرى ، ولكننى سأذكر مجموعة رئيسية ، علامات أو إشارات إلى الجميع .

* ومن هؤلاء كما ذكرت أبى ومراهنته الكبيرة فى العمل ، فأنا استفدت فى مسألة موقفه من الطقس فى أشياء كثيرة ، ولكن أهم ما تعلمته من أبى هو الديمقراطية ، هو طبعاً لم يكن مثقفًا ولا سياسيًا ، فهو أمى ، وفلاح ، لكن لديه حاسة نوعية ، وحاسة وسع شديدة جداً ، وحاسة من البراح واتساع الأفق والتحمل عالية ، وأعتقد أننى اكتسبت بعض النواحى منها فى حياتى لأنها علمتنى أن الحياة عديدة ، ومتنوعة ، والشعر نفسه كثير ومتنوع وعديد ، وليس واحداً .

* أمى أيضا أمية ، وغير متعلمة وفيها كل عيوب الأم المصرية ، وكل مزاياها أيضًا ، لكن أبرز ما علمتنى إياه التفانى فى الأداء ، هذا التفانى - تقريبًا - هو الذى أودى بحياتها ، والإخلاص الشديد ، والواحدية ، التفانى فى تربية الأولاد ، التفانى فى اهتمامها بالزوج ، وخاصة فى المنحنى الكبير فى حياة أبى ، لأنه فى السنوات الأخيرة من حياته شهد هبوطًا شديداً فى عمله ، وخسارة فادحة فمرض بالقلب ، وظل كل عام يبيع شيئًا من ممتلكاته ، هذا الانهيار الكبير ، وقد أكون مبالغًا ، أربطه بالانهيار الشديد فى البلاد ، فأبى واحد من الممكن أن ينطبق عليه الكلام فى السياسة ، أنه من أرباب الأعمال الوطنية التى وقفت أمامها أعمال التصدير والاستيراد ، والانفتاح ، وكل هذه الأشغال ، والأعمال الجديدة التى نشأت مع النصف الثانى من السبعينيات ، أودت بحياته خارج أسواق العمل ، وهو كان يعتد جداً بمهنته ، وهذه صفة أنا اكتسبتها منه ، الاعتداد بحرفته ومهنته ، فهو عندما كف عن التجارة أتاه الكثيرون ليعمل بقالاً ، فكان يرفض ، فهو تاجر موالح لايصلح أن يكون بقالاً ، أو طبيبًا ، فكان

يعتبر أن ترك العمل الذى أجاده ليعمل عملاً آخر كنوع من العيب ، فظل طوال الخمسة عشر عامًا الأخيرة هذه عاطلاً عن العمل ، بالرغم من وجود حلول أمامه ، وأعتقد أننى اكتسبت هذه الصفة منه ، فأنا مثلاً أحترم جداً الشعر الفصيح ، عملى ومهنتى ، وعندما يطلب أحد الناس أن أكتب شيئًا بالعامية استكثر ذلك واستغرب به .

* ربما يدهشكم مثلاً أن من أثروا فى حياتى مرسى نويشى ، وهو واحد من أبناء قريتى ، وهو الآن له شأن آخر وكبير فى مصر ، ولكنه فى الفترة الأولى من الحياة فى القرية ، وهو كان يسبقنى بعامين ، مرسى نويشى هو أول من عرفنا على السينما ، والجرائد ، والكتابة ، ومخه كان شغالاً ، وكان طموحًا ودءوبًا جداً، وهو الذى فتح علينا باب الثقافة والشعر ، وتقريبًا كتبنا شعراً تقليداً لمرسى نويشى فى البداية ، حيث أنه يقرأ لنا شعراً تقليدياً جميلاً جداً من كراس ، وكتب عليه « موكب الحيارى » وكنا منبهرين بهذا الشعر ، وبعد ذلك بفترة طويلة تعرفنا على برنامج « شعر وموسيقى » والبرنامج الثانى ، واكتشفنا أن كل الشعر الذى كان يقرأه لنا مرسى نويشى ، كان لشاعرة اسمها « عزيزة كاتو » – اسكندرانية – وكانت حكمت الشربينى تذيع لها دائمًا فى برنامج « شعر وموسيقى » ، ورغم ذلك فمرسى نويشى هو الذى فتح عينى على ساحة الشعر ، وهو الذى أتى لنا بكتاب « النبى » لجبران خليل جبران ، وأعتقد أن اللحظة التى قرأت فيها كتاب « النبى » لجبران كانت لحظة مفصلية جداً فى حياتى أنا شخصيًا لأسباب عديدة أجملها فى :

– أن جبران يشعرك بأنه شاعر ليس مسيحيًا ، ولا مسلمًا ولا يهوديًا ، ولا بوذيًا ولكنه شاعر إنسانى ، وأن لغته وطريقة كتابته ، غير شعره الذى لم يكن ملفتًا فى أدوات كتابته ، ثم الرؤية الناصعة جداً لدى جبران .

– ولذلك ما زلت أعتقد أن جبران أب كبير من آباء الكتابة العربية الحديثة ، ونحن دائمًا ننسى ذلك ، ولتلك الأسباب أن أدين بفضل التفتح الأول لمرسى نويشى ، وإن كان هو نفسه الذى أبلغ عننا فى منظمة الشباب الاشتراكى بعد ذلك .

* محمد فتحى شبلى – مهندس فى البترول – كنت أنا فى أولى ثانوى فى مدرسة عبد المنعم رياض الثانوية بشبين الكوم ، وكان هو يسبقنى بعامين فى المدرسة ، شاب جميل الطلعة ، وأنيق جداً ، وأذكر أنه كان يلبس حذاء يخب رغم غنى أسرته ، فى مرة اصطحبنى إلى منزله ، وجلسنا نتحدث طويلاً ، وتصادقنا بعد ذلك

عامين ، عرفني خلالهما على دواوين الأبنودى ، ومنه قرأت « أصل العائلة » لإنجلز ، ورواية لجوركي ، محمد كان من الاشتراكيين الأوائل في حياتي ، وعندما حصلت على الثانوية العامة ورشحت لكلية الآداب - جامعة القاهرة ، قال لى : عندما تذهب إلى كلية الآداب اسال عن شخص اسمه زين العابدين فؤاد .

* زين العابدين فؤاد هو أول شخص أتعرف عليه في الجامعة وكان ذلك ٧٠/٦٩ ، وبعد ذلك تعلمت من زين أكثر من شيء .

أولاً : علاقة الشعر بالحياة ، **ثانيًا** : المحاولة الأولى في ربط الشعر بالسياسة ، هذا الربط الذى كنت أراه حينئذ فى شعر زين ربطًا غير مباشر ، وكان أول سؤال واجهني في الجامعة : أى شعر تحب شعر زين أم شعر محمد سيف ، فكان جوابي شعر زين ، فقيل لى : ولكن البعد الطبقى فى شعر زين غير واضح ، فقلت : فهو يعجبني .

وأهم ما اكتسبته من زين أنه أحببني في الاشتراكية وربطني بها ، لأنه نموذج للإنسان الاشتراكي رغم ما اعتور العلاقة عبر مسيرتها من اختلافات وتناقضات ، وحراك فكرى وسياسى وشعرى .

* عبد المنعم تليمة : وعلاقتنا بعبد المنعم تليمة ، وتتلمذنا على يديه ، مسائل غنية عن الشرح ولكنني سأذكر ، عندما كنا فى مظاهرات الجامعة ، قال لى : إن بمصر أكثر من مليون زعيم سياسى ، ولكن ليس بها خمسة شعراء ، وكانت هذه جملة كبيرة جداً من شخص هو أصلاً سياسى .

أما الجملة الثانية : عندما كنا نسأله عن المعنى القاموسى لكلمة ، قال : أنتم الشعراء تسألون ؟ ، وأنتم تكتبون ونحن نقرر ما تكتبونه ، إن اللغة ظاهرة إنسانية يصنعها متكلمون ، يصنعها بشرها ، وذروة بشرها ، هم شعراؤها ، وبالتالى فما ترونه هو الصحيح ، وعلينا أن نقرره ، ما تستجيب له بحسك الشعرى ، وما تصنعه أنت أقننه أنا ، وأعتقد أن هذه الجملة ساعدتنى وساعدت كثيراً من زملائى أن لا نختشى أمام اللغة ونجترئ عليها ، ونخطئ أحياناً لأن القاعدة هى أن الشاعر صائغ اللغة ، وسقوط حرمانية اللغة عنده .

* أشيع أن تجربتنا أو تجربتي مرتبطة بأدونيس ، والحقيقة أن أدونيس واحد من كبار المؤثرين في حياة جيلنا باجترائه على كل المقدس اللغوى ، والجمالى ، والسياسى ، وبصرف النظر عن تحوله هو فيما بعد إلى القدس وإلى مؤسسى ينبغى الاجتراء عليه ، لكنه في حقيقة الأمر وبدون حرج هو الذى فتح عينى على الصوفية ، وهذا الذى لم يستطع أن يبينه لنا ناقد أو مؤرخ أو محقق تقليدى أو تقدمى .

* على قنديل : تعلمت من قنديل الشعور بالعمل المشترك ، وبأن لكل منا دوراً يؤديه ، فى مرة قرأت قصيدة لى ، بعد أن سمعها قال لى : شكراً .... إذن سنترك لك هذه السكة ... ونحن إلى الآن ما زلنا نعمل بهذه الروح الجماعية فى العمل وأن لكل منا دوره ، قيمة أخرى عند على قنديل ، وهى الفطرة التقدمية ، رغم أننى لا أستطيع أن أضع له إطاراً فكرياً محدداً ، وأيضاً صحوة العقل المراجع دائماً .

* حسن طلب : علاقتى به طويلة ولكن أهم ما تعلمته من حسن طلب : التقليب الدائم فى التراث القديم ، فقبل معرفتى بحسن كانت صلتى بالتراث القديم ليست قوية ، وخاصة هذا الجانب المحذوف ، والمهمش ، وغير المعلن ، فنياً ، وفكرياً ، وسياسياً ، وفلسفياً ، وأعتقد أن هذا التفتيش فى التراث القديم جعلنى أكون فكرة سيئة عن النقاد ، لأنهم لا يدلوننا على هذه الجوانب المعزولة والمهمشة فى التراث ، رغم أن هذا التراث تحت أيديهم أكثر منا نحن الشعراء ، إذن المسألة فيها شك فى هؤلاء النقاد الفطاحل ، التقدميين وغير التقدميين ، والأكاديمين الذين يتهموننا بأننا فى عزلة عن التراث ، وأن مرجعيتنا غربية ، فشككت فى نية وجدية وعمل هؤلاء النقاد ، فمنذ أن اكتشفت أن هناك قصائد للمتنبى بها لعب على الحروب ، وأن الجاحظ عميد الرسمية العربية له كتابة رقيعة ضخمة ، وأن للشيعة وأخوان الصفا كتابات أدبية وفنية وتقنية بديعة ، لابد إذن أن أشك فى كلام إبراهيم فتحى ، وسيد البحراوى ، وعبد العزيز الأهوانى وشكرى عياد ، وطه بدر ، لأننى سأكون أمام أمرين : إما هم لم يروا ويتهمونك ، فتلك كارثة ، وإما هم شافوا وتلك كارثة أعظم .

* بهيجة حسين : بهيجة ليست شاعرة ، لذلك لم أتعلم منها فى كتابة الشعر شيئاً ، لكن تعرفى عليها هو الذى أعطانى فى الشعر أشياء كثيرة ، وأوضح فى البداية أن لدينا فكرة تقول : بأن هناك تداخلاً بين أطراف المثلث : الكتابة والمرأة والصوفية ، أى العلاقة بين النص والمرأة ، كيف تكون القصيدة امرأة ، وكيف تكون

المرأة قصيدة ؟ ونحن على عكس الأجيال الأخرى نعتبر أن القصيدة أنثى تروغ أو تجيء ، وصلتي ببهيجة جعلت المرأة ليست رمزًا ، بل جزء من العمل الفني ، بل العمل الفني : أي قصيدية المرأة أو مرأوية القصيدة موضع التنفيذ ، ولذلك فهي فتحت لهذا المعنى طريقًا لتجربة ممتدة من خمس سنوات حتى الآن ، وأتمنى أنها تمتد ، إذن فالشئ الأساسي الذي استفدته ، هو وضع تصوري عن العلاقة الوثيقة بين المرأة والنص : موضع الاختبار الحقيقي ، بصرف النظر عن مدى نجاحي أو فشلي في هذا الاختبار .

* أعتقد أن الفترة من ٧٠ إلى ٧٥ فترة هامة جداً في حياتي الشخصية ، هذه الفترة التي عشت فيها في الجامعة وتعرفت على الحياة السياسية والثورية ، التي فيها قراءاتي بأثر الحياة السياسية والاجتماعية في الجامعة ، ودار جدل رهيب حول ما أسميناه الأسياخ والانتهازيين وأنا كنت في الفريق المتهم بالانتهازية ، ولكن هذه الفترة أيضاً شهدت أحداثًا كبيرة ساهمت في تكويننا ، مثلاً موت عبد الناصر ، وأذكر أنني ورفعت سلام كتبنا قصيدتين في موت عبد الناصر ، ولا أذكر عنوان قصيدتي ، ولكنني أذكر عنوان قصيدة رفعت وهو « موت شعاع » وهذه الفترة تعرفت فيها على أغلب زملاء جيلي ، وهذه الفترة أيضاً التي حدثت فيها حرب أكتوبر ، وحدث أيضاً أكثر من التباس ، فأنا كنت أرى أن ما يجري ليس بتمثيلية مثلما قال بعض زملائنا ، ولكنني لم أكن واثقًا كل الثقة من أن ما يجري سيحرر الأرض ، هذا هو اللبس الدائم الذي وضعتنا فيه السلطة المصرية ، ولذلك لم أكن مع المظاهرات سنة ٧٣ التي كانت ضد الحرب ، لأننا كنا قبلها بعام نطالب بالحروب ، ولكنني في نفس الوقت كتبت قصيدة عام ٧٤ ، وهي أبكر قصائدي في الحرب ، وما زلت أعتز بها جداً ، رغم أنها قصيدة خائبة ، وهي كانت عن أحد أبناء قريتي « سعيد فراج أبو النور » الذي كان مجنداً في الجيش ، وكان كاتب قصة ، استشهد في الحرب ، وهناك جملة في نهاية هذه القصيدة تقول : « دمك الآن على كتف الجنرال رتبة » .

هناك هاجس غير ممسوك ، للتلويح بالثمن الباهظ المدفوع ، أو خدعة ما تحدث .

أصدرت أنا ورفعت سلام ديوانًا مشتركًا ، وكان ديوانًا رديئًا ، ولكنني أذكر حكايتين عن هذا الديوان :

الأولى : كنا نريد أن يقدمنا أحد ، فذهبنا إلى صالح جودت من أجل تقديم الديوان ، فرفض صالح جودت ، وهذا من حسن الحظ ، وبالطبع كنا ساعتئذ نظن أن

صالح معنا ، فقد أصدر مجلة الزهور للشباب ، ولم يكن مغرقًا فى الرجعية ، فله قصيدة فى عبد الناصر يقول فيها : ابق فأنت الأمل الباقى فى الديجور » « ابق فأنت الحب وأنت النور . »

بعد ذلك بقليل أدركنا أننا أخطأنا فذهبنا إلى حجازى فى روز اليوسف لكى يقدم الديوان ، فتصفحه يومًا وبعدها قال لنا : « هذا الديوان اركنوه ، وابدأوا من الآن الكتابة » ، طبعا لم نسمع كلام حجازى واعتبرنا أن ذلك غيرة شعراء وأصدرنا الديوان معًا .

هذه الفترة من ٧٠ إلى ٧٥ حدثت تحولات ساهمت فى تكوين البوادر الأولى لرؤية جمالية وفنية ، وأعتقد مع ٧٣ ، ٧٤ تغيرت وتحولت تحولاً خفيفًا عن الرومانتيكية الأولى ، وهى التى ما زالت مستمرة معى إلى الآن ، هذه التحولات هى التى أدت إلى إضاءة ٧٧ ، وبدأت تتشكل لنا رؤى مختلفة ، وأعتقد أن رؤانا الجمالية كانت سابقة لإبداعنا ، وهذا شئ طبيعى ، فكان لابد أن نتجمع ، وكانت فكرة دائمًا فى سنوات ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، والشاعر على قنديل كان له مشاركة أساسية فى التحضير لهذا التجمع ، ورأيى الشخصى أن صدورنا عام ٧٧ كان يعبر عن ثلاث ضرورات : ضرورة فكرية ، وضرورة جمالية ، وضرورة عملية .

الضرورة الفكرية والسياسية : هى ضرورة التنوع عن السياق العام ، وعن الخط العام ضرورة كسر الوحدة ، ضرورة التمايز .

والضرورة الجمالية ، هى أننا لدينا أحلام مختلفة عن شعر مختلف ، ورؤى تتخلق بداخلنا عن كتابة جديدة متباينة نسبيًا عن الروح الموجودة من ٧٠ إلى ٧٥ ، وهذه الروح المباشرة ، إذا استثنيا عفيفى مطر ، فى الأداء سواء فى الشعر الحر أو العمودى ، فكل صارت تقليدية .

والضرورة الثالثة : هى ضرورة النشر ، لأنه فى هذه الفترة لم تكن هناك منابر لنا فى المجلات فقد كان الوضع سيئًا جداً بالنسبة للنشر من ٧٥ إلى ٨٠ وأظن أن هذه الضرورات الثلاث لا تزال مطروحة الآن ، وإن اختلف الوضع فى أكثر من زاوية فى النواحى الثلاث .

سؤال دائما يطرح وهو : هل أدت إضاءة ٧٧ دورها ... أنا أرى أنها أدت أكثر من دورها ، لأنها كانت تريد أن تخلق نقطة لكى يتخلق حولها تيار كبير ، وأنا أظن إن

هذا قد أنجز فى السنوات الأخيرة ، وحتى هذا كان من البداية المجلة لم تكن مقصورة على مؤسسيها ، ولأننا لم نـر منـذ البـداية بأن كتاباتنـا هى الكـتـابة الـوحيـدة أو الصحيحة .

الفقرة الأخيرة أريد أن أخصصها لعيوب شعرى ، وقبل أن أقول ذلك أود أن أوضح أننى دائمًا أحاول أن أتفادى هذه العيوب .

من عيوب شعرى : الثنائيـة مثلمـا في فكرى ، أى أن هذه الثنائيـة هى الثـالث المرفوع كما يقال فى الفلسفة ، وأنا أفشل دائمًا في أن أوجد هذا الثالث المرفوع ... لمـاذا ؟ .... لا أعرف !! . وهـــذه سمـة أحاول دائماً أن أتخلص منها ، ولكن يبدو أنه لا يستطيع المرء أن يتخلص منها في الشعر قبل أن يتخلص منها فى الحياة ، وأيضًا الميكانيكية : أى أن هناك تناظرية دائمًا توجد فى شـعرى ، البعض يرى فى شـعرى أيضًا أنه مـتنافر ، والبـعض يرى أنه واحدى ، أنا أرى أن رغم هـذه الوحدة إلا أن به بعض النثار غير الملضوم بشكل متماسك . وأيضًا : الوقوع فى أسر صيغ خاصة ، والاهتمام بالقضايا الكبرى والكونية ، وأشعر أحيانًا بأن تحميل الشعر هذه القضايا به بعض الانتـهازية ، أى أنك تستخدم قضية هى فيه شعر قبل أن نتناولها من كونـها أنها قضية شريفة جداً وكونية جداً وهكذا أخيراً أقول إن هذا الشعر ملئ بالعيوب ، ولـكن الجـمـيـل أننى دائمـا أحـاول أن أتجـاوز وأتـخــطى هـذه العـيـوب ويكـفـينى شرف المحاولة .

صرامة الموسيقى

رفعت سلام

بدأت حياتى الأدبية بمحاولات القصة ، حتى محاولات الرسم ، تلك الصفحات المضحكة الآن فى كتابة مذكرات ، فى محاولة اكتشاف العالم ، بمستوى طالب الثانوى ذلك الحين .

كنت أقول إن المحاولات الأولى لم تستهدف سوى ضبط الإيقاع الشعرى بصرف النظر عما يحتويه هذا الإيقاع أراها الآن محض كلمات مرصوصة - كل كلمة بجوار كلمة لضبط التفعيلة لتفضي إلى قافية منضبطة فحسب - هكذا قضيت عامين ، أو ثلاثة أعوام فى كتابة القصيدة العمودية وأول قصيدة منشورة لى على وجه الإطلاق هى من تلك القصائد العمودية عام ١٩٦٨ فى مجلة « الآداب البيروتية » لم أكن أعرف تلك التجارب الجديدة التى كانت تكتب فى الشعر المصرى والعربى فى ذلك الحين ، كان عالمى - ربما - مركزاً على بعض شعراء أواخر الرومانسية ، والرومانسية أساساً ، أما جيل صلاح عبد الصبور ، وقصيدة التفعيلة ، فلم أكتشفه إلا فى السنة الأولى فى الجامعة أى قرابة ١٩٦٩ - ١٩٧٠ .

تعلمون جميعاً أن القرية المصرية مغلقة تقريباً على نفسها وأن ما يجرى فى الوسط الثقافى وفى المجلات لاتصل منه فى الأقاليم ، وبالذات فى ذلك الحين إلا أصداء ضعيفة باهتة ، لم يكن ثمة نشاط ثقافى فى تلك المدينة الصغيرة ، المدينة القروية ، وفى القرية المجاورة لها التابعة لتلك المدينة رغم أننا من ضواحى القاهرة ، لا أصداء ، لا يصل صلاح عبد الصبور ، لايصل نجيب محفوظ ، إلا لمن تخطوا تلك الحدود إلى المدينة الكبرى - العاصمة - هكذا لم أكتشف شيئاً تقريباً خارج إطار

الدراسة ومحاولات اكتشاف المكتبة المدرسية ، إلا ربما إبراهيم ناجى ، وعلى محمود طه ، وآخرين من هذا القبيل ، انفجرت معرفة العالم الأول فى الجامعة عندما اكتشفت معا ، وفى آن واحد شعراء المقاومة الفلسطينية ، وأمل دنقل ، عفيفى مطر ، حجازى ، وصلاح عبد الصبور ، والسياب إلى آخره دفعة واحدة ، عالم غريب بالنسبة لذلك الطالب الآتى من القرية ، والذى يحاول أن يتلمس شكلاً من أشكال الكتابة ، وهكذا تساءلت بينى وبين نفسى عن جدوى ذلك الانتقال الصعب من كتابة قصيدة أنت تمتلكها الآن فى ذلك الحين ، وبين قصيدة تتعرف عليها لأول مرة ، هو سؤال صعب ، ربما يبدو أنه طبيعيًا وعفويًا - ما بين شكل وشكل - بين ما تمتلكة ، وما يدهشك ويفاجئك ، ولكنك تخشى أن تفقد ما تمتلكه من أجل لا شئ ، ربما تمخضت المغامرة عن ذلك ، وحسمت الأمر من قبيل التجريب فى ذلك الحين على اعتبار أننى لم أخسر شيئًا يمكننى التراجع لمسافة خطوة واحدة لإعادة امتلاك ما سبق أن امتلكته - لن أتركه تمامًا - سأمسك بالخيط ، ولأجرب دون أترك هذا الخيط .

فإذا ما نجحت التجربة كان لى أن أترك الخيط ، هكذا حسبتها ، أما إذا لم تنجح فسأتشدق أكثر بالخيط هكذا جربت للمرة الأولى ، وللمرة الثانية ، وخرجت الكتابات الأولى تتلبسها أصوات شعراء تلك الفترة ، وبالذات صلاح عبد الصبور ، رغم أن القصيدة الأولى المنشورة لى فى مصر كان حضور عبد الصبور فيها قويًا ، وواضحًا إلا أنها دفعتنى دفعة شعرية قوية ، فقد خلصتنى بحلم امتلاكى لأداة عبد الصبور الشعرية ، خلصتنى من ترهل الجملة الشعرية ومن الزيادة ، وامتلكت الإحكام ، أحكام الجملة والصورة ، وأن تكون الصورة الشعرية بالضبط ، على قدر الصورة المتخيلة التى أريد التعبير عنها ، إذا جاز أن تكون الأشياء أو هذا القياس مضبوطًا ، نشرت القصيدة فى مكانين فى الهلال ، وفى مجلة الإذاعة والتليفزيون على ما أظن فى ١٩٧١ ، وفى عام تال قدم رجاء النقاش ملفًا عن التجربة الشعرية الجديدة - لم تكن الجديدة تمامًا - حيث تداخل الملف أصوات شعراء من الأجيال السابقة كحسن توفيق ، أحمد سويلم على ما أذكر ولكن الجديد أنه ربما للمرة الأولى أن أجد قصيدتى فى وسط مجموعة من الشعراء المصريين الجدد أو ممن يفترض أنهم كذلك ، هكذا تتابعت الكتابة ، وتنامى الوعى الشعرى مع ثورة الشعر الحديث لعبد الغفار مكاوى وزمن الشعر لأدونيس والترجمات الشعرية فى ذلك الحين لناظم حكمت

ترجمة محمد البخارى / وبريشت ترجمة عبد الغفار مكاوى ، وبودلير ورامبو وإليوت ، وبعد ذلك بقليل بابلونيرودا ، والمتابعة الدؤبة لكل القصائد الجديدة من كبار شعرائنا عبد الصبور ، وحجازى ، وأمل ، وعفيفى بالذات والقصيدة العربية ، هكذا تخرجت من الجامعة عام ٧٣ ، لأقضى ثلاث سنوات فى الجيش ، لا أمتلك فيها غير استمرار عملية القراءة والكتابة فى تلك الفترة بالتحديد عام ١٩٧٥ كتبت ما أعتبره أولى قصائدى الهامة - قبل ذلك - وأثناء ذلك نشر صلاح عبد الصبور فى أول عدد له من رئاسة تحرير الكاتب مجموعة من القصائد لمجموعة من الأصدقاء لأجد من بينها قصيدة لى كنت قد أعطيتها له قبل ذلك بخمس سنوات - لفتة لم أكن أتوقعها من الشاعر الكبير ، أما هو فقد خرجت منه بدرس يتخطى الشعر - أذكر أنه فى عام ١٩٧٠ ، ١٩٧١ ولم أكن قد نشرت حرفًا ، وكان هو بالنسبة لى ، وبالنسبة لمجموعة كاملة من الأصدقاء « سيد الشعراء » أذكر أننا اتصلنا به ، أشخاص عابرون ، طلبة لا دليل على أنهم سيكونون شعراء - لم ينشر لهم حرف - يستقبلهم الشاعر الكبير فى بيته لمدة ست ساعات كاملة دون مسافة مليمتر واحد بينه وبينهم ، نحن الصعاليك الآتين من الشوارع ، دخلنا دون أن يكون مع أى منا سيجارتين أو ثلاث سجائر ، أتينا على سجائره ، وشايه ، ووقته ، وكل شىء دون أن يبدى لحظة أوكلمة تذمر واحدة ، أو أى مسافة بأى معنى بين هؤلاء العابرين وبينه ، هو درس مفيد بالنسبة لى ، إنه أحيانًا يكون الشاعر أكبر من القصيدة - ليس الشاعر محض نص شعرى ، ولكنه قامة إنسانية - هكذا صادفنى عام ١٩٧٣ أن وقع فى يدى المخطوط الوحيد لمسرحيته - بعد أن يموت الملك - أتذكر الكشكولين بأغلفة عادية ، وخطه ، والمسرحية فى صورتها النهائية بلا أى شطب معدة للطباعة ، وحدث فى ذلك اليوم المظاهرات والاعتصام فالحصار ، فالأمن المركزى ، فالمطاردة ، فإصابتى فقفزى من فوق السور ، وكل ذلك وأنا متشبث حتى الموت بالمخطوط ، رعبى أن يقع منى ، ولم أره إلا بعد أسبوعين ، ذنب التلميذ الصغير إزاء أستاذه لم يكن يدرى أين أقيم ؟ وما إذا كان المخطوط سيصله أم لا أم ضاع .... أم إلى أن دخلت إليه لأسلمه المخطوط معتذرًا قال لى : لم يكن عندى - المهم - سلامتك أنت ، والمفارقة أنه حينما مات أو قتل ، لم يكن بينى وبينه غير شارع واحد ، كنت ساهرًا فى تلك الليلة أذاكر فى شرفتى ، وكان هو يموت فى الشرفة المقابلة ، هكذا تعلمت منه دروسًا ليس فى الشعر فحسب ،

ودروس الشعر ليست قليلة أو هينة ، وأعود إلى تلك القصيدة التى أشرت إليها ، إنها بداية قصائدى التى أعتبرها هامة ، وهى قصيدة « منية شبين » والتى كتبتها عام ١٩٧٥ داخل سيناء أذكر فى خيمة على طريق يفضى إلى ممر « متلا » فى قطاع الجيش الثالث ، وكنت ضابط الاستطلاع المسئول عن القطاع ، بقدر ما يرمى ذلك بمسئولية علي ، بقدر ما يمنحنى وقتًا هائلاً من الفراغ ولتأمل ما جرى وللحديث مع الجنود عن ما أعتبره كارثة ، لأن من دخل الجيش فى تلك الفترة يعرف بالتحديد ما جرى للجيش الثالث ، وبالذات فى الفرقة ١٩ ، وبالذات فى اللواء الخامس الذى كنت ضابطًا فيه ، ما يشبه المجزرة لسوء القرارات وتضاربها ، إلخ . إلخ .... ومنحنى ذلك إحساسًا أن ما جرى ليس كما نفهم فى أجهزة الإعلام ، فأمامى الجنود الذين خاضوا الحرب فعلاً ، وأمامى الضباط الذين أخذوا أوامر مغلوطة ، وأمامى كم هائل من التفاصيل ، هكذا ظهرت قصيدة « منية شبين » تحمل ذلك الحس الدفين غير الباشر أن ثمة مأساة قد جرت تحت رايات النصر اللامع ، أن ثمة ذهاب إلى الشروق بلا عودة ، وأن ثمة إحساسًا بعمق ما جرى بلا فرحة فقد كان الثمن باهظًا ، وربما لأجل ما لا أعرف ، على أى حال لا يضم الديوان الأول « وردة الفوضى الجميلة » والذى صدر عام ١٩٨٧ - غير أربع قصائد - أى أننى قمت بعملية حذف قاسية للعديد من القصائد التى سبق نشرها لأسباب متفاوته .

ما ينشر فى المجلة ليس قيدًا على أو فى الجريدة ، أما ما ينشر فى الديوان فله حساب آخر ، واعتبار آخر أن يظل صالحًا للقراءة ، أن يظل فى داخله أو يكتنز على ما يقاوم الزمن ، هكذا انتقيت أربع قصائد فحسب ، اعتبرها أهم ما كتبت خلال عشر سنوات ، والباقى موجود فى المجلات ، فى القصيدة الأطول ، والأهم فى رأيى من قصائد الديوان واسمها « تنحدر صخور الوقت إلى الهاوية » أذكر أننى بدأت كتاباتها عام ١٩٨٠ فى أغسطس وما أن قتل السادات حتى توقفت القصيدة ، وتوقفت كل كتابة شعرية وفى المقابل امتلكنى العناد ، فلن أكتب غير هذه القصيدة - كانت فى المنتصف - لم أكتب شيئًا طوال أربع سنوات معاندة بينى وبين الكتابة كادت أن تفضى إلى اليأس .

ذلك الذى كتب كل ذلك يعجز عن كتابة قصيدة شعرية واحدة تضاف إلى تلك القصيدة أو تفتح بابا - وهى مغلقة - أربع سنوات أبحث عن تلك الجملة التى تفتح الباب مرة ثانية بلا جدوى حتى يأست فتركتها، وعام ١٩٨٥ عدت لكتابة القصيدة كأن لم يفصلنى عنها يوم واحد ، كأنى أكتبها بالأمس فقط ، وأهمية هذه المسألة أن القصيدة تنطوى على تعدد الأصوات أربعة أصوات متمايزة داخل القصيدة ، متمايزة بالمعنى الفنى - لغويًا ، وإيقاعيًا ، ومعجميًا ، ورؤيويًا - كيف يمكن السيطرة على كل ذلك وكل صوت ؟ أو بعض تلك الاصوات منقسم على ذاته فى مستويين - مستوى خارجى ومستوى داخلى - كيف يمكن السيطرة على كل ذلك الانقطاع وإعادته كما هو بلا خلل دون أن يتشابه صوت مع آخر ؟ دون أن يتماس مستوى آخر فيخلط البناء كله ، لا أعرف كيف تم ما جرى ؟ لكننى حين أنظر إلى القصيدة الآن بعد مرور تلك السنوات أعجز عن اكتشاف كيف توقفت ؟ أين سقطت الأربع سنوات داخل النص ؟ لم أعرف ذلك إلا إذا رجعت إلى المسودات القديمة وأنا أكتب التواريخ باليوم على كل مسودة كأنى أغلقت عالمًا حينما انتهيت من هذه القصيدة ، وواجهتنى المشكلة التى يعرفها كل مبدع إذا أحس أنه قد انتهى من عالم تلك المشكلة التى تتعلق بماهيه العالم الآخر الذى لا يعرفه ، والذى عليه إن يكتشفه ربما من الصفر ، لدى حرص ربما كان مرضيًا على عدم التكرار ، لا قصيدة تكرر الأخرى ، أو مايشابهها إن لم تكن كل قصيدة إضافة مغايرة إلى حد ما متجاوزة ، لا أحتملها ، هكذا لا توجد فى الديوان الأول قصيدتان يمكن أن تلغى واحدة الأخرى أو تشبهها فعندما أحسست أن العالم قد أوصد واكتمل وأن الدائرة انغلقت ، كان على أن أواجه نفسى بتلك المشكلة - مشكلة فتح دائرة جديدة واكتشاف عالم آخر غير ذلك العالم الأليف ، الذى امتلكته فأغلقته - لم يمر وقت طويل فى تلك الفترة بين كل قصيدة وأخرى قد يمر عام أو عامان ، كتابة صعبة وشاعر مقل وأنتظر حتى وجدت نفسى ذات يوم أكتب شيئا ما ، بعد صفحة أو صفحتين من سطور مكتملة حتى نهايتها ، توقفت لأسأل نفسى عن هويتها ، وعن ماهيتها ، هل ذلك شعر وليس مقالا ، ليس قصة ، ليس مذكرات ؟ كما أنه ليس خواطر - ليس شيئا من هذا القبيل ، ما هذا قررت فى ذلك الحين أن أترك نفسى للكتابة وبعد برهة تعاملت مع ذلك باعتباره نصًا شعريًا ، ذلك هو المهم فى لحظة الكتابة - أن تكون أنت نفسك - واثقًا أو ممتلكًا لذلك التقرير الأولى عما تكتب حتى

لو لا تدرى وهو شيء طبيعى ، ما الذى سوف يفضى ذلك إليه ، ما النتيجة النهائية ؟ لن تدرى ما النتيجة النهائية ؟ ولكن سيكون عليك أن تقرر بداهة ويحسم ما نوعية الذى تكتبه ، هكذا توصلت ، وبلا حيثيات أن نصاً شعرياً مغايراً هو ما أكتب ، نعم لما أكتب ، ولما يكتب ، ولكنه ليس شيئاً آخر وسأترك نفسى ليكتمل النص كما يكتمل ، وليترك لى فرصة تقييمه بعد الانتهاء تعى ما ارتكبت ، هكذا انتهيت من الجزء الاول من إشراقات ، ما قدمته « وردة الفوضى الجميلة » ربما كان سعياً نحو الأصوات فى القصيدة ، نعرف أن القصيدة العربية تبدأ بالأنا الشاعرة - الشعرية لتنتهى بها .

الأنا تحتل القصيدة من بدايتها حتى نهايتها دون صوت آخر ، ليس هناك آخر ، وإذا ما كان هناك ثمة آخر فى القصيدة فهو آخر من خلال تلك الأنا ، من خلال لغتها وقوانينها ، ومعجمها ، وإيقاعها هكذا بدا لى أن تجربة « الفوضى الجميلة » هى سعى لتحقيق هذه التعددية فى الأصوات فنياً ، ليس من خلال صوت الأنا ، ولكن من خلال ذاتها هى ، ليست الأنا هي المسيطرة على قصيدة « منية شبين » وهى أولى قصائد الديوان ، ولا على قصيدة « تنحدر صخور الوقت الى الهاوية » أطول وأهم قصائد الديوان - أصوات - كل صوت يكتمل ويضيف إلى نفسه فى علاقة ، وبلا انفصال مع بقية الأصوات الأخرى ، ينقسم على ذاته ويتوحد ، والأصوات الأخرى تنقسم وتتردد ، وتتجادل ، وتدخل فى حوار ولكن التمايز قائم وبلا انفصال فى الوقت فى « إشراقات » تبدو لى التجربة باعتبارها نوعاً من اكتشاف وحدة ذلك العالم من خلال عناصره ، وتفاصيله الداخلية ، وتواريخه ، وأصواته ، الأصوات قائمة وموجودة ، ولكنها مندمجة لا يبدأ المــــاضى فى القصيدة فى الزمن من حقبة ما ، ولا ينتهى فى ذلك الزمن الذى نصفه بأنه المستقبل ، تختلط أصوات الفلاح الفصيح بمراثى إرميا بنداءات باعة الجرائد الذين نقابلهم فى الشوارع الآن أصوات الشتائم ، والسباب ، بالحواريات والجنيات اللائى يصعدن فى منتصف الليل ، بسليمان وجنوده ، والمسيح ، وبمريم ، سبارتكوس بصلاح عبد الصبور وحجازى ، وأمل ، وعفيفى ، بالطائرات الحربية الأمريكية التى تطارد طائرات مصرية وتختطفها بالعاشق الذى يتسلسل إلى محبوبته فى الليل ، صوت المدينة المعاصرة القاهرة مختلطاً بسنابك الخيل المملوكية التى تقطع ليل القاهرة ، مختلطة بصوت الريح الدوارة ، وهو يؤرجح جسد طومانباى ، أزمنة وتواريخ وأصوات تسكن الجسد كله ، بلا انفصال هكذا امتدت تجربة «إشراقات»

لخمس سنوات كاملة بثلاثة أجزاء ، لهم متن وهامش ، يشير الهامش إلى المتن ، والمتن يؤكد الهامش لكن ما بين المتن والهامش علاقة لا يمكن اختزالها ، جسد شعرى منقسم على ذاته بلا توحد .

منذ عامين أو ثلاثة أعوام قد فرغت الأربعين عاماً كلها ، قد أفرغت فى هذه التجربة ، ولم يعد لدى شيىء ، هكذا كنت أمضى فى الشوارع ، أشعر بالخواء الداخلى ، لم يبق لدى شىء ، لا أسماء ، لا أصوات ، لا قراءة ، لا كتابة ، لا ثقافة ، جسد يمشى خاوياً بعد أن خرج كله إلى الورق ، والمفارقة أننى بعد أقل من العام من اكتمال هذه التجربة وجدت نفسى أكتب تجربة جديدة مغايرة بشكل كلى ، فإذا كان الجزء الثانى على سبيل المثال يصل إلى قرابة الثلاثين صفحة المطبوعة بلا نقطة ، سوى النقطة الأخيرة فى المتن وبلا فاصلة ، وبلا وقفة سوى تلك الوقفة الأخيرة فى نهاية الجزء فالتجربة الجديدة ، كل قصيدة سطور - بضعة سطور قليلة - كل سطر يفضى إلى الثانى بمنطقية دقيقة ، فإذا كانت إشراقات لها اتساعًا ما يتسع حتى لثرثرتنا ، لعبنا ولهونا وسبابنا ولحظاتنا اليائسة ، فلا تتسع قصائد التجربة الأخرى ، إنها تومىء لى سوى للفظ دقيق فى مكانه ، علاقات مضبوطة - كل كلمة - كل حرف تقريبا محسوب يفضي إلى آخر ، يفضى إلى نتيجة ، عودة إلى إيقاع يبدو تقليديا - تفضية متراوحة ، وتفعلية منضبطة ربما كنت محتاجًا إلى ضبط المساحات الشاسعة التى تفجرت منى فى إشراقات ، إعادة لملمتها ، والسيطرة عليها بإحكام ، ربما كنت محتاجًا للملمة ما تبقى من هوامش لم تكتب لم أكن محتاجًا إليها فى إشراقات ، فبقى نثار للحظات المتساقطة من إشراقات ولحظات متقطعة متفاوتة ما بين إحساس بالصرامة والامتلاء ، وإحساس آخرنقيض بالأسى والخواء والموت ، كتبت فيها كل يوم ، وهى أول مرة آخذ نفسى بهذه الصرامة لم أعد أترك نفسى للعشوائية السابقة ، متى ما يجيء الشعر فليجيء - الآن - حينما أمسك بالخيط لا أفلته ، سأكتب كل يوم ولو سطراً واحداً فكل يعنى إضافة ما ،لن أفلت ليلة واحدة بلا كتابة إلى أن تنتهى التجربة ولتنته فى المسودة الأولى كما تنتهى والكتابة الثانية ، والمراجعة والكتابة الثالثة ، أن تصلح ما أفسده الإصرار إذا كان قد أفسد شيئًا ، هكذا بدأت هذه المحاولة مع ذلك الديوان وانتهت منه ربما فى شهر أو شهرين فى المرحلة الأولى لما كتبت وقد تمت بعد عام اكتشفت أنه ليس صالحًا للنشر من قرابة التسعين قصيدة غير الثلث بدأت

بنشرها في المجلات ، وعكفت على مراجعة وإعادة كتابة البقية يوميًا أيضًا ، هكذا بعد عام انتهيت من التجربة كلها ، وقد تخلصت إلى أربع وثمانين قصيدة ، ست قصائد ألغيتها بكاملها ، الكتابة الأولى منحتني فقط خمس وثلاثين قصيدة مكتملة كما هي ظلت حتى الآن ، أما البقية فلم يبق من بعضها سوى بيت شعرى واحد أو سطرين ، وحذفت الباقى ، وأعدت العمل فيه استنادًا على السطر الأول - ربما - أو السطرين الأولين ، كتابة أخرى مغايرة مع حذف ما وجدته ليس صالحًا على وجه الإطلاق ، التجربة الأخيرة تشبه إلى حد ما تجربة « إشراقات » من حيث البنية ، بنية واحدة كأنها مع الفرق - رواية - ليست مجموعة قصص فالعمل كله مبنى على بعضه ، والفواصل بين كل مقطع وآخر هى فواصل نسبية ليست قاطعة ، استفدت فيه من خبرتى السابقة ، ومن اجترائى الفادح ، وبالذات فى إشراقات وإن كان وقد أصبح محكومًا ، ومضبوطًا مكثفًا على نحو من الأنحاء لم أنفصل حتى الآن بشكل كامل عنها ، وبالتالى لا أمتلك الرؤية الخارجية التى تمكننى من النظر إليها نظرًا نقديًا ، ولكنى على أية حال استشعرها لاستكمال سياق ما ، ليست انفصالاً عنها هكذا تصل بى التجربة الشعرية إلى جلستنا هذه وهكذا أجىء إليكم بأربعة دواوين ، اثنان منشوران ، واثنان ينتظران ، وخمسة كتب فى ترجمة الشعر العالمى ، وكتابان - واحد عن منهجية النظر التراثى ، وآخر عن المسرح الشعرى - أجىء إليكم عاريًا بلا ورقة توت ، وشكرًا .

بالعربى الفصيح : شاعر عامية

ماجد يوسف

حديث الشاعر عن تجربته الشعرية أو عن مكونات هذه التجربة هو حديث شائك عادةً ، ليس بما يجر إليه هذا الحديث غالبًا من الحديث عن النفس ، وهى مسألة محفوفة دائمًا ، وليس لأن هذا الجهد من المفروض أن يشكل لحمة وسلاة النقد لو أن هناك مثل هذا الناقد الجاد المتوفر .. وإنما لأن الشاعر يتصور دائمًا - وهو محق - أن تجربته هى شعره ، وشعره هو تجربته لا زيادة ولا نقصان ، وهذا يذكرنى بذلك المواطن الذى استمع إلى واحدة من مقطوعات بيتهوفن طالبًا منه أن يشرح ما تمثله تلك المقطوعة التى كان قد انتهى لتوه من عزفها فأجاب بعزفها مرة ثانية .

وإذا اتفقنا على صحة هذا المدخل لا يبقى أمام الشاعر وقد وضع فى (مزنق) كهذا الذى أنا فيه الآن .. إلا أن يتحدث عن أشياء واعتبارات وملابسات وأحداث ووقائع .. هى بالقطع خارج القصيدة ، وقد يكون لها أهمية على مستويات معينة سوسيولوجية أو أكاديمية .. ولكنها - فى رأيى - لا تمثل أبدًا حجر الزاوية فى وعى الشعر واستكناه تجربة الشاعر اللهم إلا إذا انتمينا إلى مدارس نقدية وجمالية تأخذ قيمتها الوحيدة الآن من التاريخ وليس من حيويتها وفاعليتها فى إطار المنظور الجمالى المعاصر .

ولا يعنى هذا التحفظ المبدئى أن الشاعر على غير وعى بمقاصده وأهدافه ونواياه من قصيدته وبها ، ولكن هذه النوايا وتلك الأهداف لشدة ما تتسع بينها وبين القصيدة فى حال تشكيلها الفعلى المسافات .

ولا يعنى هذا الاتساع دائمًا أن المتحقق يتجاوز الحلم بل قد يقصر عنه وتظل القصيدة فى الحالين مفارقة - بالإيجاب والسلب - لمنطلقاتها المبدئية ولبواعثها الأولية المحدودة .. ولذلك فنحن لا نستقبل الشاعر ونثمن عمله بتعاطفنا مع (إعلانات النوايا) ،

مهما كانت .. وإنما مع المحصلة الأخيرة لهذه النوايا إذا انتزعت لنفسها – عن حق جدارة – معادلها الجمالي ومكافئها التشكيلي .. والشعراء في النهاية لا يحتلون مكانهم ببلاغة حديثهم عن الشعر مهما شرف هذا الحديث وتألق وإنما بالشعر نفسه حتى ولو لم يجيدوا الحديث عنه وأظنني في هذا الصنف الثاني الذي لا يجيد الحديث عن شعره .. ليس عجزًا عن مثل هذا الحديث وإنما إيمانًا بأنه غير ذي موضوع في تحديد قيمة التجربة وتنميق منجزها .

وإذا جاز لي مثل هذا الحديث أصلاً في مراحل شعرية سابقة حينما كانت القصائد تتغيا أغراضًا بعينها ، ومقاصد بذاتها واضحة المعالم محددة الموضوعات بنية الأهداف ، فتكاد تكون هذه المسألة صحيحة الآن مع القصيدة الجديدة أو الحداثية .. ليس لأن هذه القصيدة الحداثية تضرب في تيه لا تعرف لنفسها فيه هدفًا أو طريقًا كما يحلو لأعدائها القول .. وإنما لعل العكس تمامًا هو الصحيح .. بمعنى .. أنها لمعرفتها بتعقد الواقع ، ووعيها بتشابك مستوياته ورؤيتها لتراكب أبعاده لم تعد تملك شرف النظر إلى هذا الواقع نظرة أحادية مباشرة سهلة التبويب قريبة التصنيف كما كان الحال في مراحل شعرية سابقة .

ولا يعني هذا أيضًا – وإلى مالا نهاية – أن القصيدة الحديثة والحداثية مبتوتة الصلة بواقعها وبمجمل سياقاتها الفكرية ، الاجتماعية ، السياسية ، الاقتصادية .. الخ أو أنها بمعزل عن (أيديولوجيا) ما تحكم مسارها ورؤاها .. إطلاقًا .. ولكن علينا أن ننظر إلى الأيديولوجيا هنا نظرة أكثر اتساعًا وشمولية من معناها القريب الضيق الدارج ، فلا يوجد نص إبداعي بمعزل عن أيديولوجيا ، ولكن تلك المسألة أن علينا أن نبحث عن هذه الأيديولوجيا داخل النص لا خارجه .. بعبارة أخرى على جهدنا النقدي أن يتوجه في القصيدة للكشف عن (أيديولوجيا النص) لا أن نجهد أنفسنا في القصيدة بحثًا عن (نص الأيديولوجيا) .

بالشعر ، بل الأدب كله ، إعادة صنع معقدة للخطابات الأيديولوجية الموجودة بالفعل ... ومع ذلك فإن ناتج التجربة الشعرية ليس مجرد انعكاس لخطابات أيديولوجيا أخرى خارجة عنها أو سابقة عليها أو موازية لها حتى ... وإنما هذا الناتج الشعري إذا تمسكنا بثنائية التعريف إنتاج متميز للأيديولوجيا بمعناها الواسع جدًا الذي يضم الماضي والحاضر والمستقبل في إهابه .

فالشعر يمثل عظمة الانبثاق من الأيديولوجيا والانغماس فيها والانفصال عنها في الوقت نفسه كما يشير آلتوسير .

ولا يوجد ما هو أقوى على كشف عوار (النص الأيديولوجي) في الواقع من (أيديولوجيا النص) في الشعر الحق .

لا أريد أن أستغرق في مناقشة فقهية حول الأيديولوجي والشعر قادني إليها الحديث وإنما المهم أن هذا كله يحيلنا مرة أخرى إلى سؤالنا المبدئي المعين أو الصريح حول أهمية حديث الشاعر عن ظلال تجربته وكواليس هذه التجربة وخلفياتها ... الخ .

ما أهمية القول في حالتي ؟ أنني نشأت في أسرة مصرية متوسطة كملايين الأسر المصرية الأخرى وكنت الابن الأكبر لأب فنان من رجال التربية والتعليم له علاقة جوهرية بالأدب والقراءة والتراث ودرجت في بيت لم تغب فيه الكتب أبداً عن العين واليد والعقل .. وأب مستنير شجعني بهذا الحب المتجرد للقراءة والمعرفة ويلعب أعظم الأدوار في حياتي الأدبية رعاية وتشجيعاً وإذكاء لشهوة القراءة ومتعة الجدل العقلي الدائم في أدق وأحرج المسائل دينية وجنسية وسياسية .

وإن لم يمنعه كل هذا من الامتعاض حينما أخذت أكتب الشعر الحر وبالعامية (كمان) .. فلقد صدمته مرتين .. الأولى بكتابة هذه القصائد الخالية من الضوابط التي ألفها وعهدها وشكلت جزءاً عضوياً من نسيجه الروحي .. والثانية بالكتابة بهذه اللغة الشعبية المفارقة للغة الشعر الرصين .. ولكنه برغم ذلك كان ديمقراطياً تماماً لم يكف عن تشجيعي وإن كان هذا لم يمنعه من توجيهي رغماً عني وعن ميولي الأدبية الواضحة التي يعرفها جيداً للدراسة العملية التي كنت لا أطيقها .. وبذلك لم أحقق مجموعاً في الثانوية العامة علمي يؤهلني للالتحاق بواحدة من الكليات العملية التي كان يحلم بها ، والتحقت بكلية الفنون وتخرجت منها .. ولم يستهوني في الدراسة بها إلا الجانب النظري المتعلق بتاريخ الفن .. وحاولت بعد ذلك تعويض ما فاتني فالتحقت بأكاديمية الفنون لدراسة النقد وكنت قد بدأت أمارسه على استحياء هنا وهناك .

أما عن الشعر .. فقد استغرقت طويلاً في كتابة الشعر بشكل شبه يومي للعديد من البرامج الإذاعية المختلفة .. ولا أدري الآن من أين واتتني كل هذه الجرأة حتى

ملأت بدون أى مبالغة كراتين من الشعر ولقد دفعتنى الدربة المكتسبة من تلك الممارسة اليومية الكتابية للشعر إلى مزاحمة الكبار فى هذا الوقت - الأبنودى وحجاب - فكتبت معهما حلقات عدة من برنامجهما الشهير فى هذا الوقت ٦٨-٦٩ (بعد التحية والسلام) ولم أكن قد بلغت العشرين من عمرى آنذاك .

وكانت الكتابة لهذا البرنامج فى هذا التاريخ بمثابة إعلان شرعى واعتماد رسمى لشاعر العامية الجديد .. والغريب أننى حتى هذا التاريخ لم أكن قد قرأت بعمق واهتمام حصاد شعر العامية المصرية وقد كان كثيراً .. ومن ثم أخذت فى الالتفات إلى جماع هذا الشعر بروية وأناة .. وأخرجت بعد العبور ديواناً حماسياً سريعاً كان عبارة عن حلقات إذاعية أعددتها بسرعة عن انفعالاتى بالحرب التى شاركت فيها ضابطاً احتياطياً .. وألح على حوالى هذا التاريخ ضرورة إخراج ديوان شامل وممثل لتجربتى فأعدت تمحيص قصائدى التى ملأت عدداً هائلاً من الكراتين .. وإذا بى أستخرج من هذا الكم الفظيع من الشعر خمس عشرة قصيدة شكلت ديوانى (ست الحزن والجمال) الذى سلم الهيئة فى سنة ١٩٧٤ ليصدر فى سنة ١٩٨٠ ، وكنت فى هذا الوقت أشعر بالانتماء والإعجاب للنهج الشعرى الذى اختطه سيد حجاب .. وأشعر أنه إذا كان ثمة استكمال فسيبدأ من هذه السكة التى كان حجاب علما عليها فهنا - أقصد فى قصيدة حجاب - ليس ثمة (الزعيق) الذى ارتبط إلى حد الإغراق بكل شعر يكتب بالعامية .. وهنا وعى حميم بلغة الشعب فى مستوياتها الأكثر صراحة ورفعة ، واتكاء على الفلكلور فى أنقى مناطقه وأقصى فعاليات خياله المتحرك والمفاجىء بجدة صوره وسخونة أخيلته البكر الجديدة واللافتة ، وهنا وعى حاد بماهية الشعر المعاصر عند أعلامه الأوروبيين فى نفس الوقت ، وعلاقة حميمة ومتضافرة فى القصيدة بالفصحى ومفرداتها التى تطوع فى سياق العامية بلا تعمل ولا عسف وهنا - هذا هام - رؤية للواقع وتناقضاته أكثر عمقاً ونفاذاً من مجرد السطح المتاح .

وباختصار ، كانت تجربة سيد حجاب فى ديوان (صياد و جنية) المفتاح السحرى الذى فتح لى الباب على مصراعيه للعمل على استكمال هذا الإنجاز المتميز فى العامية والانطلاق منه والبناء عليه .

ولهذا كله قمت بإهداء الديوان إلى سيد حجاب وإن حمل الإهداء فى طياته وعياً مبكراً بالتراجعات الفادحة التى أخذت تصيب باطراد قصيدة حجاب .. كان الإهداء يقول :

إلى جنية سيد حجاب :

التى تندهنى كلما نأت عنى بحيرة الشعر

عساها من جديد تطلع لى ... وله !

كما قرأت بكل الحب والاستمتاع فؤاد حداد وصلاح جاهين .. بهرنى الأول بموسيقاه والثانى بتأملاته وصياغته المفعمة ببساطة خادعة ومليئة إلا أن المدرسة الفاصلة فى بلورة ماكنا نهجس به من فوق شعرى يبحث عن منطلقاته وأعمدته ومرتكز أنه المغايرة والمفارقة والمناوئة كانت مدرسة (إضاءة ٧٧) بدون شك .. بأطروحاتها الجمالية والفكرية والشعرية .. أعطيناها كما أعطتنا وساهمت ورشة إضاءة ٧٧ بالنسبة لى شخصياً فى التعجيل بإيقاع تطورى الشعرى وتقويم خطواتى الإبداعية حتى قضت قضاءً مبرمًا – سامحها الله – على كل ما شيدت فى سنوات طوال من نجاحات إذاعية وتليفزيونية وغنائية .. وألقت بمركبى التى كانت هادئة مستكنة لدعة الشواطىء وأمان الموانىء .. إلى لجة مصطفقة من الأعاصير الهوج والأمواج العاتية .. لأجدنى وقد خسرت الألق الإعلامى والشهرة المبكرة والنجاحات المادية والحضور الدائم فى دائرة الضوء .. إلخ .. ولكننى وبدون أى شك كسبت الشعر .. ومن ثم فقد ربحت تجارتى .. أو هكذا أظن !

هل ثمة أهمية حقيقية لكل ذلك . لا أظن .. فقد تتشابه هذه التفاصيل تشابها يكاد يكون تامًا مع ملايين الناس وآلاف الأدباء ... ولا يعنى هذا شيئًا كبيراً .. بل أنك ستجد فى رحلتنا مع إضاءة ٧٧ وبها من كانت لهم مثل قناعاتنا ... ومن تبنوا أفكارنا بل أصدروا عدداً من الدواوين بالفعل ... ولكن ظلت وستظل المسافة بينهم وبين الشعر مسافة هائلة وغير مقطوعة ... برغم وضوح المنطلقات النظرية ... وصحة الأطروحات الجمالية ... فللشعر الحق خفاء وسر وسحر لا أجد سبيلا إليه ووصولا له إلا بالشعر ... وليس بأى شيء آخر ... ولا بأس من الإشارة هنا إلى بعض القناعات

غير النهائية بدون شك والتى أراها صحيحة حتى إشعار آخر أو تطور لاحق ... والتى تشكل فى مجموعها مداميك أساسية فى تعاملى مع القصيدة العامية ...

لا أرى أن العامية عاجزة أو قاصرة عن حمل الشعر إلى أى أفق يستطيع الشعر - أي شعر مكتوب بلغة غيرها - أن يصل إليه بل هى قادرة على هذا الوعى بقدر وعى شاعرنا بالامكانات الواسعة لأداته وفهمه الشامل والعميق لها ، وأن اللغة العامية فى حد ذاتها ليست أعجز بحكم تراثها - كما يدعى البعض - عن الوصول إلى رؤية حداثية للشعر وبه فى آن معًا ... فقط ... على شاعر العامية الحديث تشرب المعطيات الفلكورية المصرية ، والتشبع والامتلاء بميراث التجربة الشعبية الشعرية الحية فى أصولها العميقة ، واستيعاب وعيها التاريخى المتراكم بالواقع ، خصوصًا فى حال حسها الدافق بالديمومة ، وزخمها الموار بشهوة الحياة ، ومتعة الوجود ، بما يعطى رؤاه على هذا المستوى وعيًا حادًا كالشفرة - أو يجب أن يكون كذلك - بالمناطق الأكثر خصوبة وطزاجة من هذا التراث ، ليعمل على سريان هذه العناصر سريانًا طبيعيًا وتلقائيًا فى بناء عالمه الشعرى من أجل الوصول إلى مذاق جديد وطازج لتجربة شعرية كاشفة وفاتحة لآفاق لم يسبق لها فى الإبداع والتذوق معًا ... مستهدفا الإثراء غير المحدود للوجدان المصرى التواق للخروج من القوالب الميتة فى التعبير والاكليشهات التابوتية فى التلقى التى أوشكت أن تخنق الحس بالطزاجة والبكارة وخصوبة الشعر لدى جماهير الشعب ... وبذلك يعيد الشاعر لناسه لذة اكتشاف العالم وفرحة الدخول فى مغامرة اقتحامه مع الشاعر ، أو بمعنى آخر يعيد الشعر إلى الناس ، والناس إلى الشعر .

إن اللغة العامية فى الشعر تخرج من إهاب اللغة الدارجة ، لا تتنكر لها وتتبرأ منها ، وإنما ترفعها إلى آفاق أوسع وإلى مدى أكبر وإلى سماوات أرحب ، واللغة لدى شاعر العامية تاريخية بمعنى أنها إمكانية مفتوحة باستمرار للتطوير والتغيير وديناميتها المفترضة هـذه لا تتم بمعزل عن جدل التطور الاجتماعى وتبدلات الواقع ، ومن ثم فلا معنى لتجارب شكلية أو استاتيكية فى هذا الشعر ، تعاود المرة تلو المرة اجترار أشكال مصمتة عفى عليها الزمان ، فالعامية المعاصرة حضور إبداعى وفنى فعال فى قلب اللحظة الزمنية المعاشة ، وهى بذلك تخرج على أن تكون مجرد ترديد أجوف

للواقع ... وإنما هى واقع معادل للواقع له حضوره المكافىء ، واستقلاله النسبى المتميز ، ولا تعود القصيدة العامية فى هذا المنظور مجرد كلمات ... وإنما تجابهات واختيارات ورفض لقيم وتكريس لغيرها ... وهى فيما تدع وفيما تقبل تنسج على مهل ملامح عالم حى متكامل ملىء بالدماء ... لا مجرد قرقعات لفظية وتراتبات شكلية وهنا تصبح الكلمات أكبر من مجرد المواد أو اللبنات فى بناء عالم القصيدة وإنما تتحول الكلمات لتصبح إشارة ودلالة على عالم أكثر سعة وعمقًا واكتمالاً ... وهنا يحدث التواصل الصحيح بين التجربة / العالم وبين المتلقى الذى يعيد خلقها باستمرار ... وهنا - أخيراً - تخرج المفردات نفسها التى قد يستخدمها أكثر من شاعر من أفق القاسم المشترك لتخلق خلقًا جديداً مع كل شاعر أصيل .

إن المزاوجة بين العامية والفحصى فى هذا الإطار تبقى مشروعة وصحية طالما أنها لم تعد نوعًا من الترصيع الخارجى ، أو المجاورة السطحية الباردة ، وتبقى صحيحة أيضًا بقدر دلالتها على الانصهار الكامل بين مفردات اللغتين في بوتقة العمل الشعرى الواحد ، فليس المطلوب أن تمارس العامية سلطان الفصحى فتحاكيها ببغائيًا في ترديد ايحاءاتها وإنما تتبدى الأصالة حقًا فى أن تشحن اللفظة العامية نفسها بوقود تجربتها الخاصة فى معاملاتها مع الواقع .

إن القصيدة المكتوبة بالعامية لا تحوز هذا الشرف إذا استسلمت لمفهوم ينحو بها نحو الترهل والتزيد ومنطق التراكم غير المحسوب والتداعى المنفلت انسياقًا وراء سهولة معينة تخدع بها العامية لأول وهلة عند من يقفون منها عند هذا المستوى فحسب ... وإن ما يحكم بناء القصيدة هو القدرة على التخلص الصارم من هذه السيولة المتهايلة والسهولة الأولية التى سقطت فى قبضتها القصيدة العامية لزمن طويل .

أما إذا سمحتم لى بالتوقف قليلاً جداً وسريعًا جداً بإزاء تجربتي نفسها لأشير مجرد إشارات سريعة ... فأنا ممن يخططون طويلاً لكتابة قصيدة ... وقد تكتب مثل هذه القصيدة عشرات المرات قبل أن تستقر على شكلها الذى أرتضيه لها وترتضيه لى ... ولا أستطيع أن أبدأ فى كتابة القصيدة إلا إذا كانت مقاطعها وأجزاؤها ومستويات بنائها واضحة تمامًا بالنسبة لى ... ومن ثم فعندما أشرع فى الكتابة فأنا أسير على هدى خطة محكمة ... ولا يصادر هذا الوعى المسبق والإحكام

المبدئى لعمارة القصيدة ... تلك الاكتشافات والتفجرات والمفاجآت التى تحدث عند المعاركة الفعلية للكتابة ولكن تبقى هذه الالتماعات والكشوف متبدية ومتحركة فى إطار المظلة التخطيطة الأولية والنهائية العامة ومن ملاحظاتى على تجربتى فى هذا السياق أن تلك القصائد التى تكتب هكذا بلا إعداد سابق أو تخطيط قبلى ... تكون دائمًا أقل فى مستواها من وجهة نظرى على الأقل عن تلك التى تتحرك فى إطار مخطط سابق أو محدد سلفًا .

لا يعرف عملى فى القصيدة – ولا يعترف – بقداسة من أى نوع للنص وإنما القصيدة عندى – حتى بعد انتهائها – حقل مفتوح للتجريب المستمر والتبديل والتغيير والتعديل والتقديم والتأخير والحذف والإضافة ... بل قد يصل الأمر فى النهاية وبعد كل هذا الجهد إلى إلغاء القصيدة برمتها ... ومعاودة كتابتها من جديد ... حتى وإن استمع لها الأصدقاء وحازت قبولهم ... يظل ثمة إحساس بعدم الرضا ... يدفعنى لتشريح عملى مرات ومرات حتى أرضى أنا أو لا أرضى تمامًا عن ذلك ... ومعايير هذا الرضا هى معايير حدسية تمامًا لا أستطيع أن أضع لها محدودات قاطعة ... ولا تعنى حدسيتها هذه أنها لا تدخل فى دائرة الوعى واليقين بالضبط ... ولكن إذا اعترفنا أن حدس الشاعر هو جماع خبرته وحسه وذائقته ودربته ومعاركته الطويلة والمستمرة للشعر ... وجب علينا الإعلاء من شأن هذه البارقة الحدسية فى تحديد قيمة القصيدة ... فالحدس هنا ليس مجرد حالة مزاجية عارضة ... وإنما هو بالنسبة لتجربة كل شاعر (معيار حكمة) ولا شك فى أصالته وحتميته ... وإن كان على النقد أن يشتغل كثيراً فى اتجاه تحديد أبعاده وللأمساك بحقله الدلالى الخاص لدى كل شاعر .

أعنى كثيراً فى عملى بالتدمير العمدى المستمر لكل صيغة مألوفة أو تركيب معتاد أقع فيه برغمى فى حميا الإبداع بحكم هيمنة طرائق مستقرة فى الكتابة وأساليب مسيطرة وذات حضور راسخ متشرب فى اللاوعى وتكاد تكون هذه المعركة ... معركة مع النفس ... تشبه المعركة بين يعقوب والملاك ... فأنت لا تجالد شيئًا سواك ... ولا تقاتل إلا نفسك ... تنتصر لقيم وتشكيلات وصيغ يقاومها هواك الخام ونزوعك الأولى المريح هى معركة بين القلق المبدع المقلقل ... وبين الحلول السهلة والمريحة والمبتذلة والشيوع فى تشييد القصيدة ...

لا يغيب أبداً عن عملي – ولا يمكن أن يغيب – ولكنه يتبدى فى القصيدة بمستويات تخص (أيديولوجية النص) كما أشرت وقد تبدو القصيدة عندئذ عند أصحاب الترجمات السهلة ... وكأن لا شأن لها بالواقع ... ولكن استخلاص هذه العلاقة فى عملي واكتشاف دلالاتها لابد له من تحليل دءوب واحتشاد جاد قد يسبب إرهاقًا للناقد الذى لا يتحلى بالصبر والإيمان والمعرفة الواجبة .

بل أننى أمد الخط على استقامته وأجزم بحضور الواقع حتى فى أبعد القصائد التى تبدو لوهلة مفارقة له ... كأن تكون القصيدة ذات نزوع ميتًا فيزيقى مطلق ... أو ذات نزوع ذاتى يوغل فى الجوانية .. إلخ فحتى فى هذه الحالات الخادعة للناقد السطحى تمثل الواقع بكل قوة وعمق ولكن هذا المثول يتطلب مستويات أكثر عمقًا فى التحليل والتفكيك .

المرأة لا تعادل كذا أو كذا فى أعمالي ، أو ترمز لكذا وكذا ... وللخصوبة أو الوطن أو السحر أو الحب ... الخ ... وإنما أنا أتصور الكون أصلاً تصوراً أنثويًا ... وحقل الجسدانية فى أعمالى تنسحب دلالاته على الوجود بأكمله بكل مظاهره ومستوياته .

فالكون بدن

جحيمه من جنة عدن

وكل مفردات الكون وعلاقاته بالإنسان أو علاقة الإنسان به من هذا المنظور ذات طابع أنثوى عميق ... فالأصل فى الوجود أنثوى ومن ثم فقاموس الأنثى فى أعمالى ينسحب على الكون كله ... فى هذا الإطار لا تمثل المرأة فى أعمالى نفسها إلا فى مستوى ضيق من التحليل ولا يعنى المستوى الأوسع فى التحليل أنها تشير أو ترمز أو تعادل الأرض أو الوطن أو الحبيبة فحسب ... وإنما هى حضور بازغ وقانون ومركزى من قوانين عالمى الشعرى ... فالأنثوية فى أعمالى خصيصة كلية ووجودية شاملة وإذا كان حسن طلب يقول بأن الكون جينى بطبيعته فكأننى أقول قياسًا عليه بأن الكون أنثوى بطبعه .

الموسيقى فى الشعر تغوينى غواية قاتلة ، وأنا أعلم ذلك ، وأشعر أن ذلك كثيراً ما يشارف حدود الغنائية التى تتعارض أو توشك مع منطلقاتى الحداثية والتجديدية فى

القصيدة ... ولكننى أحاول الارتفاع بهذه الخصيصة من حدود الطرب الشرقى والتسلطى حدود الموسيقى السيمفونية بتعدد أصواتها وتراكب مستوياتها أعتقد أننى مع الشعراء الذين يتأملون باستمرار فى أعمالهم الشعرية نفسها ... كنه الشعر ... وكنه الإبداع ... فى الشعر ... والفن التشكيلى والموسيقى ... تأمل الشعر بالشعر ... والفن بالشعر ... والموسيقى بالشعر ... بل الفلسفة بالشعر ... وهى تأملات من المفروض أنها تندرج تحت ما هو استطيقى أو فلسفى فى الأساس ... وقد يبدو أن الشعر ليس ميدانها الأصيل ... ولكننى أحاول هذه المغامرة ... ولا أدرى مدى نصيبها من النجاح ... حاولت هذا فى " تحولات الخروج " وأحاوله الآن فى " الأهرامات " ... ولعل التحدى فى هذا الإطار ... يتمثل فى كيفية انتزاع هذه التأملات ، أو هذه العوالم من مستواها النظرى المجرد لتعجن بدفء الشعر ... وتملأها دماؤه الساخنة الموارة .

ماذا هناك بعد ؟ ربما أيضًا هناك فى شعرى نزوع مستمر نحو اكتشاف البدايات ... بدايات الكون ... وبدايات الخلق ... وبدايات الوجود ... الوجود فى محضه الخام البكر الأولى الرهيب ... ولعلنى أتماس فى هذا النزع مع تجربة زميلى الشاعر محمود نسيم فى بعض قصائده وقد فرض هذا النزوع على شعرى نظرة كلية للإنسان والتاريخ شبيهة بنظرة الطائر الخرافى الذى يحلق من ارتفاع شاهق جداً ليلم بالمشهد الكونى المهيب فى كليته وهيولاه الأولى وبرغم ذلك فأحياناً ما أهبط هبوطاً اضطرارياً بل زجلياً إلى الأرض لأكتب ما يسميه حلمى سالم بالقصائد التعليمية التى أحاول فيها أن أصرخ بوضوح واضح فى الناس محذراً ومنذراً كما قد تلاحظون فى قصائد ديوان أخير لى بعنوان (انفتاح ... انفتاح) .. هل ثمة تناقض بين النزوعين ... أو الأداتين ... أظن أن لا تناقض ... فالشاعر يبتدىء فى هيئات مختلفة ... وتشتمل تجربته الواحدة على مختلف ألوان قوس قزح من هناكما يقال أكثر ... بالتأكيد ... ولكنى أشعر أننى أطلت إطالة مملة ... وربما لا تسنح مجالا للشعر نفسه ... ولعلنا بذلك أن نكون قد أرضينا ورشتكم الصارمة التى دفعتنى دفعًا لأول مرة فى تاريخى لتأمل تجربتى ، هذا التأمل السريع الذى لازلت أشك فى قيمته وجدواه .

وشكراً لكم

تقلبات الوردة

محمد فريد أبو سعده

* الكلام عن التجربة ، عن تحاور الذات واشتباكها مع الآخر ، شائك ومحفوف دائمًا بصورة الماضى ، وهى صورة تقب وتغطس فى ماء الذاكرة وتجعلنى أقف أمام أجزاء منها حائرًا ، غير متيقن ، هل حدث ما حدث حقًا ؟ ! أم أن ما حدث قد اختلط بما لم يحدث ، برغبات اللاوعى ، فيحدث أن تعدل اليقظة - وهى لاحقة على الواقعة - شكل الواقعة ثم بعد مضى الوقت تصبح صورة الواقعة المعدلة وهى الصورة الوحيدة التى تكمن فى الذاكرة ، هكذا تصبح الذاكرة مستودعًا لمواد ومواقف معدلة وتصبح أمام الماضي ليس باعتباره تاريخ وقائع موضوعية بل باعتباره تاريخ وقائع شخصية .

* أنا لا أعرف حتى الآن - عندما رفعتنى النسوة لأتجسس على القارىء الكفيف ليلة دخوله على زوجته الصغيرة - هل كان ما وصفته لهنّ ينتمى إلى الرؤية أم الرؤيا ، هل رأيت حقًا أم أننى تخيلت ورحت أروى فضولهن حتى أكافىء أو كى لا أتهم - على الأقل - بأننى ولد خيبان .

هل كانت عمتى تنظر إلىّ نظرة محرمة أم كان هذا محض خيال ، ولماذا ترسبت فى سديم الذاكرة صورة عينين راغبتين ؟ !

* لماذا بدأت من هذه النقطة ؟ هل أحاول أن أصادر على حكم أخلاقى ؟ ليس هذا فى الحقيقة ما يشغلنى ، يشغلنى استخلاص صورة الطفل - الذى كنت - بريئًا من تصوراته عن نفسه وعن العالم من حوله ويبدو أن هذا مستحيل ، ولكن ألم تكن هذه هى بذرة الفن ؟ أليس هذا هو العالم الذى رأيته ويفترق عن العالم كما هو عليه ؟ !

* لا أعرف يقينًا متى حدث هذا ؟ كان جدى يغنى وهو ينقش حجر الطواحين فى القرى البعيدة وربما انتقلت إلىّ هذه الرغبة فى الغناء عبر الأشكال المعقدة للوراثة ولكننى - يقينًا - لا أدرى متى بدأ هذا الهم الجميل .

ولدت فى شتاء ١٩٤٦ ، كان العالم قد خرج لتوه من تحت حجر الطاحون مضعضعًا ومفزّعًا وحالمًا أيضًا ، وكان الصلح قد تم خلال سنوات الحرب بين النازحين من الريف (للعمل بشركة المحلة للغزل والنسيج) وبين المحلاويين أهل هذا الكار . فى السنوات الطويلة من الحرب كان الأجر الثابت المضمون للعاملين بالشركة حافزًا لإعادة النظر ، لقد سرقت الحرب عزّ المحلاويين وبارت أنوالهم اليدوية وبعد أن كانوا يزدرون هؤلاء " الغرابة " ويرون فيهم كائنات دنيا أصبح الأمر مختلفًا وأصبح ممكنًا أن يقبل المحلايون إعطاء بناتهم زوجات لهؤلاء ، ولدت فى أسرة من هذه الأسر الجديدة من أب نازح من الريف وأم من المحلة ، كان والدها الشيخ إمامًا لمسجد صغير وكانت جدتى تصنع شيلان العمائم وتثرثر مع أمى التى تخيط الملابس على ماكينة سنجر عتيقة ، كان أبى قد عاد لتوه من الحرب ليذهب مرة أخرى إلى الحرب ، ولكن فى فلسطين هذه المرة ، لم يكن موجودًا فى السنوات المبكرة جدًا فى حياتى ، كان يعود ويذهب كطيف جميل يحدث أمى عن بلاد بعيدة وأسماء غريبة ويمسح على شعرى وعندما أقوم من النوم لا أجده !

* فى أيام الجمع نذهب جميعًا لإعداد المسجد للصلاة ، تأخذنى أمى مبكرًا إلى المسجد حيث نجد أيضًا جدتى وخالتى هناك فنأخذ فى تنظيف المسجد ، كنت أقف مبهورًا أمام الأضواء التى تنفرط على يدى من البللور الجميل وأفرح عندما أجد بللورة قد سقطت فأنظر من خلالها إلى الأشياء فأجدها تتكرر بشكل متوال ومدهش بينما تعوم الحواف فى قوس قزح بديع كانت تسحرنى العصافير التى تزقزق فى صحن الجامع وفى المحراب تأخذنى الدهشة من هذه الألوان والزخارف العجيبة واستغرق وقتًا طويلاً أمام الخطوات التى تتماوج ولا تكون كلمات أبدًا ، كان جدى عندما يمر ويرانى مسمرًا يقرأ لى بسرعة هذه الآيات فأظل بعد ذهابه أحاول أن أرى من أين وإلى أين تتحرك هذه الحروف وكيف تبدأ وتنتهى مع الزخارف المورقة ؟ خلسة من التعب كنت أتسلل إلى سلم المئذنة الخشبى الضيق ، أتوخى ألا يطقطق تحت قدمى الصغيرتين ، وأفرح عندما أجد نفسى أمام العالم الفسيح الفقير حيث أسطح المنازل التى تبدو مثل صناديق القمامة وحيث السوق والناس فى حجم حبات الفول أخذتنى

النشوة مرة ، فرفعت صوتي النحيل بالآذان ، ورأيت في دهشة العيون الرؤوس التي ارتفعت إلى مدى الكارثة التي سقطت فيها ، ولم أنج ، من تعنيف الجد الوقور أو غضب أمي .

* في الكتاب كنت ألبس الجلباب المقلم والطاقية البيضاء وأفرح وأنا أحمل تحت إبطي اللوح الارتوازي الأسود وأعبيء (سيالتي) بالطباشير ، كانت عيون الأطفال وآذانهم تمتليء بالرمد والشحوم والطريق الموحل إلى الكتاب يسرق منا قباقيبنا الصغيرة ، كان الريف قاسيًا وقلما ننجو من فركة الأذن مع كل غلطة أو ضحكة مكتومة ، كنا نخرج من الكتاب لألعابنا الفقيرة فندفع أمامنا طارة من المعدن أو الخشب أو نلعب البلي ونجمع أغطية (القازوزة) ونثقبها من المنتصف وندككها بقطعة من الأستك حول بكرة خيط خشبية فارغة صانعين عجلات لطيفة نثبتها بعصا طويلة ، وندفعها أمامنا في الحواري ، أو نتعلق في مؤخرة الحناطير محاذرين ألا يسقط علينا كرباج العربجي عندما يصرخ فيه الأولاد (كرباج ورا ياسطى) .

* كان البيت الذي نشأت فيه يسمونه (الورشة) ولا أدري لماذا ؟ كما لا أدري لماذا كانوا يطلقون على أنفسهم أسماء استعارية ؟ فجدتي اسمها (المأمور) وخالة أمي اسمها (الضابط) وأخرى اسمها (البطل) كان الأمر يبدو لي كأنها أدوار في منظومة ما ، كل أسرة كانت تسكن في حجرة وكانت حجرتنا في الطابق الثاني حيث ظل عبر سور خشبي على فناء البيت المجاور وكان يعج من حين لآخر بكوديا الزار فنتسلل في الليل وننظر من أعلى على هؤلاء الذين صرعتهم الحالة ونسمع أصوات الكائنات المحبوسة في الأجسام وهي تزأر بين إيقاع الدفوف الوحشي .

في هذه الأيام التي سبقت التعليم الإلزامي كانت أمي تأخذني إلى رجل يصنع الصناديق الخشبية ، صناديق العرائس المزخرفة بالصبغات المبهجة كنت مبهوراً بهذه الأشياء ومبهوراً بالحليات الزجاجية الملونة في شبابيك الأسرة المعدنية ، كنت أخوض في السوق إلى هذا والدكان في الذهاب والعودة وأرفع رأسي لأرى خزان الماء العالي (الصهريج) المستدير وأحلم بالصقور على هذه السلالم المعدنية وتأخذني الدهشة من أبراج الحمام الكبيرة وانتظام حركة الطيور مع الصفير والراية المتحركة .

* في السابعة تقريبًا كان على أن أنتقل إلى عالم آخر كانت المدرسة الإلزامية بعيدة جداً عن الورشة وقريبة جداً من جدتي ورأى أبي أن أذهب للإقامة طوال الدراسة مع أمه في (السبع بنات) انتقلت من بيت فقير في حي فقير إلى بيت فقير في حي الذوات وكانت الصدمة الأولى وأدركت كم نحن فقراء وساهم هذا في انطوائي فلم أستطع أبداً عمل علاقات مع أطفال هذا الحي وأصبح على أن أدخل في عالم من عائلة أبي تناثروا في هذا الحي أصبح على أن أشعر بعبء الصراع بين القيم الريفية والقيم المدينية بين جدتي وأمي ، أصبحت طفلاً منطويًا ومحبوبًا بشكل ما - لأجل خاطر والدي كبير العائلة - طفلاً يمارس الحياة من خلال أحلام اليقظة ويقوم بتعديل الوقائع ليمكنه الاستمرار واستساغة العالم ، بدأت القراءة في وقت مبكر - بفضل نشأتي مع جدي الشيخ - لكن الرسم كان تعبيري الأول وقد استمر طويلاً حتى بعد أن جاء الشعر ، بل أنني مدين بوظيفتي لهذا التعبير الأول ، أصبح الرسم هوايتي التي شهرتني في العائلة والمدرسة ثم جاء ولعي بالعلم وأذكر كم كنت مشغولاً باختراع محرك يحتاج فقط إلى حركة أولى ثم يستمر إلى الأبد !!

كان هذا في العاشرة تقريبًا وكانت القراءات القليلة وأحاديث العم الذي يقضي وقتًا طويلاً في التجوال في الريف وحكايات العمة والجدة تنسج عالمًا آخر أتنفس فيه وأشعر تجاهه بالتوق والرغبة في استمراره .

لقد كشطني الواقع الممتلىء بالصراع والتناقضات - التي كان من الصعب على أن أحسمها - من التفاعل معه بشكل طبيعي وجعلني أحلم بعالم آخر أكثر جمالاً ورحمة .

* كان عدم انغماسي في هذا الواقع ، عدم ولائي الحميم له ، قد تبدى في علاقتي المتحررة مع بنات الأعمام والعمات ، ساعد الفقر على ذلك وساعد عليه أيضًا وضعي المتميز ، كانت الحجرات تضيق عن الأسر الكاملة التي تسكنها ، فكانت ترسل بعض بناتها إلى الجدة لخدمتها من جهة وللنوم عندها من جهة أخرى وكنت دائمًا الولد الوحيد بين البنات ، الولد الذي يجب أن يعامل بشكل أفضل ، من هنا نشأت علاقات عديدة وتفتح عالم الجنس البريء مبكراً ، في هذه السن - العاشرة والحادية عشرة - كان يمكن باصطناع النوم أن أرى ابنة العم وهي تستحم .

* كان لانطوائي نتائج سيئة ، أذكر أننى كنت فى فريق عليه أن يصعد خشبة المسرح ليقول نشيداً ما ، ورغم حفظى التام وجدت فور اكتشافى مئات العيون المحدقة بى أن لسانى قد توقف وأن ركبتى لا تنهضان بى كدت أفر ولكن كيف ؟ أخذت أفتح فمى وأغلقه وأقول أشياء أخرى بلا صوت هذه التجربة ظلت حاجزاً بينى وبين مواجهة الناس وكان علي فيما بعد - وأنا أواجه الجمهور بشعرى - أن استحضر قدراً لا بأس به من الغرور والاستهانة بالآخر لأستطيع مواصلة إلقاء الشعر لم أكن أبداً قادراً على خوض المناقشات أو إبداء التعليقات أو الآراء كنت أجد نفسى فى الكتابة ، نعم لم أكن أبداً محدثًا لبقًا ولم أمارس أبداً هذه العادات الجميلة التى يفتتح بها المصريون الكلام مثل السؤال عن البلد ، السؤال عن دفعة الجيش ، السؤال عن المهنة إلى هذه الأشكال من التواصل لم تكن أبداً من إمكانياتى ولعل هذا يعود إلى قلة الخبرة بالحياة .

* كان الشعر ينتظرنى حتى أنهيت الدراسة الإبتدائية ، فاجأنى من خلال مجلة لا أعرف اسمها الآن كانت مهملة عند خالى ، وكان فنانًا يرسم اللوحات ويصنع البراويز ذات الحليات الخصبة المذهبة ، وكان يتركنى فى القيلولة كنت فى هذه الفترة الزمنية لا أدرى ماذا أفعل ؟ كنت مسحوراً بجمال عبد الناصر وكنت أغلق الباب وأقرأ - مقلداً طريقته - خطبه المنشورة فى الجرائد ، ثم كانت هذه المجلة التى وجدت بها شعراً ينتمى إلى الأحداث التى أعرفها ، شعراً لا يخص العصور التى مضت وندرسها فى الكتب وكأننى اكتشفت أن الشعر مازال موجوداً !! ولم ينته بانتهاء هذه الأزمان ، أعجبنى الشعر وحاولت تقليده ، وكان الأمر مضحكًا وغريبًا ، والأكثر إيلامًا أننى لم أكن أعرف كيف أزهو به فلم يكن لدى من الأصدقاء أو الأقارب من اطلعهم عليه دون أن يسخروا منى .

* كانت الأشعار الأولى فى الغزل البرىء وكانت القصائد تنتحل أسماء أخرى مثل سلمي وليلى بدلاً من نبوية ونازلى وكريمة ، وكوثر ، كانت تفتقد إلى الإيقاع الخليلى بالطبع وإن تظاهرت أنها موزونة !! وفى مكتبة البلدية التى أدمنت الذهاب إليها والقراءة فيها ساعات طويلة وجدت ضالتى ، لا أذكر اسم الكتاب الآن ولكننى أذكر التصنيف (أدب ٢٠) كان للعلامة الأب لويس شيخو اليسوعى ، نسخت منه فصولاً

كاملة وأدمنت قراءتها وأمكنني أن أتحسن قليلاً في فهم بحور الخليل وإن كانت العلل والزحافات تظل دائمًا شيئًا شائكًا مع ذلك بدل أن القصائد تستقيم قليلاً وإن ظلت باهتة المشاعر مثقلة بروح الآخرين وتعاني من اختراق النحو من أجل صحة الإيقاع .

* في السنة الأولى بمدرستي الثانوية كان مدرس الفلسفة شاعراً وعرضت عليه قصائدي فأمسك بواحدة طويلة ثم فاجأني بعد أسبوع بجريدة (وطني) وقد نشرت بها خمسة أبيات من قصيدتي ، كان قد أعاد ترتيب الأبيات وغير بعض الكلمات ، ورغم فرحتي بهذا الحدث وبتعليق القصيدة في تابلوه المدرسة واحساسي بالزهو أمام التلاميذ ، رغم هذا كله فقد أحسست أن الأبيات في النهاية لم تعد لي وأنها غريبة علي .

كان هذا في عام ١٩٦٣ وعندما قلت له أنني أسمع كلامًا عن الشعر في البرنامج الثاني وأقرأ شعراً جديداً في مجلة (الشعر) قال إن هذا سيفسدني ونهرني بشدة ولكنني كنت راغبًا في الفساد !! .

* تعرفت على المنسي قنديل في ١٩٦٣ عندما تهدمت مدرسته وجاء إلى مدرستي (فترة ثانية) وفي نفس العام تعرفت على صديقه جار النبي الحلو وفي صيف ١٩٦٤ كان قد أصبح لنا مكانًا أثيراً لتبادل الكتب وخوض المناقشات في (شادر خشب) يمتلكه محمد رجب .

* كنت مشغوفًا بالفلسفة الوجودية ، سارتر ، سيمون دي بوفوار ، كامي ، وكنت أقرأ أعمالهم المتوافرة بحماس شديد ، ومشغوفًا بالمسرح حتى أنني كنت أحتال للذهاب إلى القاهرة وكان معي المنسي قنديل لنرى الفتى مهران وليلة مصرع جيفارا وغيرها مما لا أذكره الآن .

كنا نستخدم كارنيهات الغير لاستعمال القطار ونقيم عند عم المنسي قنديل في شبرا الساعات القليلة الباقية من الليل لقد كان اكتشاف إمكانية الذهاب إلى القاهرة بكارنيه الغير من أهم وأمتع الأشياء ، لقد اكتشفت دار الكتب وخلال ثلاثة أو أربعة أيام كنت أجلس الساعات الطويلة أقرأ نازك الملائكة والبياتي وصلاح عبد الصبور ونزار قباني وحجازي وأشعر أنني ضئيل جداً وأن المشوار لا يزال طويلاً جداً .

* ثم التقينا أنا والمنسي وجار بمجموعة أخرى من مثقفي المحلة جابر عصفور ونصر أبو زيد ومحمد صالح وسعيد الكفراوي وأحمد الحوتي ورمضان جميل والشطوي وبكر الحلو وغيرهم ، كانوا أكبر سنًا وأكثر نضجًا مما أفاد تجربتنا وكان اللقاء نقطة تحول في مسارنا بشكل عام .

* كان لظهور جيفار في الأفق السياسي والغزل الذي أبداه سارتر مع الماركسيين ثم حضوره إلى القاهرة ، وكان للمناقشات الطويلة مع بعض المثقفين المصريين الذين حضروا للمحلة أثر واضح في تحولي إلى هذا الفكر .

لقد بدأت صورة عبد الناصر تبهت وأصبح بمقدوري نقده ثم جاءت النكسة لتضعني بشكل كامل مع هؤلاء الذين يبحثون عن بديل .

* منذ ١٩٦٦ بدأ في شعري تلمس واضح للموقف الاجتماعي والسياسي وكنت أحب صلاح عبد الصبور ولا أزال أعترف أنه كان واحداً من الذين أثروا في تجربتي الشعرية وأحببت أمل دنقل وحسب الشيخ جعفر وأدونيس – وكنت أخشاه جداً – بمعنى أنه كان قادراً على تقويض ثقتي بنفسي وإغراق محاولاتي في غوايته الشديدة وأحببت عفيفي مطر ، أما عن صورة الشاعر ، طريقة أدائه وشكله أمام الجمهور ، فتتني الجواهري وحجازي وأبو سنة .

* كتبت قصائد كثيرة يسكنها التحريض أو نقف على حافته ، قصائد أكثر مباشرة من هذه التي تم جمعها في ديوان " السفر إلى منابت الأنهار" وتم إغفالها بعد ذلك ، لقد طوحت بما يمثل ديوان كامل ، وبدأ النهر ينحرف قليلاً قليلاً عن المجرى وساعد على ذلك فك التعبئة النفسية للجماهير ، بعد حرب ١٩٧٣ ، لقد ظللت لثلاث سنوات لا أعرف ماذا أقول ؟ وصمت تمامًا وشككت في أن الشعر قد رحل نهائيًا . لقد تدفقت قيم غريبة مع الانفتاح وفتر القلب وأصبح على أن أعيد النظر وطالت فترة المراجعة .

* لمدة خمس سنوات كان الحوار متصلاً مع محمد صالح في (جدة) حول الشعر ، الذي تدفق مرة أخرى مع وطأة الغربة وسطوع وجه الوطن ، كانت هذه الفترة كافية للاستماع إلى صوتي و اختبار القناعات القديمة والدخول في التجربة دون تحفظ

لقد كانت فرصة لإعادة طرح الأسئلة من جديد وكان ديوان " وردة للطواسين " واحداً من الإجابات المحتملة والممكنة كان من الأسئلة الهامة سؤال اللغة أدركت من الحياة فى السعودية أن للمصريين نكهة خاصة فى اللغة ، ذائقة لغوية خاصة ، وأن على أن أنتمى لهذه الذائقة وكان على أن أتخلص من فخامة اللغة وفخامة الموقف فلقد نشأ توهم أن لهما طبيعة شعرية ، على أن أستعمل المفردة بالدلالة التى اكتسبتها من الحياة اليومية الآن ، المفردة وقد تخلصت من قاموسيتها واتزرعت فى دلالة جديدة على ألا أصادر حياتها الجديدة فى مقابل حياتها التى تخلصت منها أو تزحزحت عنها الحية هنا أما جلدها فيكمن فى صفحة ما من المعاجم أن أريد الحية وليس جلدها القديم وأعتقد أن استعارة لغة قديمة هو تزييف للوعى مرتين مرة لأن أحداً لم يعد يتداولها ومرة لأن الدلالة قد غادرتها ونحن باستعمالها نطلب وقف الزمن أمام لحظة حضارية فائتة .

وكان من الأسئلة أيضًا سؤال التراث وأعتقد أن كل قصيدة تسفر بشكل ما عن وجه من وجوه التراث ، التراث حضارة غاطسة فينا ، بحورنا الشعرية ، لغتنا سياقنا الثقافى إلخ ولابد أولا من الاعتراف بالتراث كمعطى وجود سابق علينا وبشكل حياتنا العقلية والوجدانية وثانيًا لابد من الحوار معه ونفيه جدليًا التمرد على التراث لم يكن تمرداً مجانيًا أو محاولة متعسفة لمصادرة وجدان القارىء بل كان محاولة لاغنائه وخلخلته ليستوعب حضارة جديدة وموقفًا جديداً من العالم وكسراً لهيمنة ذائقة ماضوية وأعتقد أن جهود الحلقات العديدة من الشعراء عبر التاريخ قد جعلت هذا ممكناً فأصبح فى مقدرة السياق الشعرى أن يستوعب المسرحية الشعرية والقصيدة المركبة وحشداً عظيمًا من التقنيات إن أهم ما شغلنى وشغل شعراء السبعينيات من التراث هو هذا الهامش الذى كان يجرى بحذاء المتن الهامش الذى كان يمثل الخروج على الذائقة العامة أو الفكر السائد هذا الهامش الذى أضاءه بدمه الحلاج والسهرودى وابن المقفع وبشار بن برد وأبو نواس وأبو العلاء المعرى وابن عربى وابن الفارض لقد ألقت الذائقة السائدة – عبر تاريخ الأدب العربى – بكثير من الشعراء والكتاب فى عتمة الهامش وانتصرت فقط للذين تماهوا مع ما تقبله هذه الذائقة ولا يخدش تصوراتها أو يمس حرماتها العديدة ، لقد قتل العديد من هؤلاء وغيرهم وكان القتل

مشفوعًا – بالتأكيد – بمحاولات تخليص الذاكرة من إبداعاتهم ولكن ها هم يعودون مرة أخرى ويمسكون بالذاكرة .

* أسعى إلى تأسيس كتابة شعرية تنتصر للموروث الشعبي الشفاهى ، تنتصر للثقافة الصامته ، تلك التى نحتّها الكتابة الرسمية عبر القرون وهمشتها ونظرت إليها باستعلاء وهذا الانحياز يستمد مشروعيته فى نظرى من أن هذه الثقافة أقرب إلى الوجدان الآن ، كما أن مخيلتها قد أعادت صياغة التراث الرسمى الموجود بما يناسب حياتها وتصوراتها الدائمة التحول والساعية إلى معانقة اللحظة دون تقديس أو خوف . إن قدر الانحراف بين الحكاية والتراث المكتوب والحكاية نفسها فى التراث الشفاهى يدعو للبحث والتأمل وهو بحث فى المخيلة الشعبية وآليات عملها ، كيف حذفت أو أضافت وكيف حورت ولماذا ؟ كل هذا يجعلنا أمام تراث تمت ترجمته بتصرف يناسب عقل ووجدان مختلف هو الوجدان الذى يمثل الواقع الآن ، هذا الموروث الشفاهي الذى يمثل السير الشعبية وأدوار الأولياء وحكاياتهم وأدعياتهم ، ألف ليلة وليلة ، النوادر والأحاجى والألغاز المصاحبة لطقوس الطهارة والزواج والموت ، والقصص الدينى على ألسنة المنشدين فى الموالد ، كل هذا وغيره كثير جداً يمثل الوجدان الحى ويوفر مادة قادرة على الإلهام .

وكان من الأسئلة أيضًا سؤال الإيقاع ، وإعادة النظر في الإيقاع وليس معناه نسف معادلات الخليل الموسيقية ولكن بإنجاز حوار خلاق بينهما وبين مصادر أخرى للإيقاع بعضها أيضًا من التراث مثل استثمار القيم الصوتية للكلمات أو بنياتها الصرفية ومواقعها فى العبارة ، الإيقاع الذى ينشأ من التشكيل بين الجمل الاسمية والفعلية ، طويلة أو قصيرة ، الإيقاع الذى يهدر القيم المتوفرة فى أشكال قديمة مثل الترصيع والتفويف والتجنيس والمقابلة والمطابقة وغيرها مما يمكن للشاعر إعادة اكتشافه والحوار معه ، كذلك تأمل هذه الأنساق الموسيقية فى القرآن والتى أبدع فى تقديمها (القراء) حتى صار لدينا علم هام هو (علم التجويد) وهو فيما أرى هام جداً للذين يحاولون إغناء قصائدهم بالإيقاع .

إن المشكلة الحقيقية فى الإيقاع تكمن بالضبط فى أن القصيدة تحولت من قصيدة منطوقة إلى قصيدة مرسومة ، وأن شكل القصيدة العمودية كان أكثر من غيرها تظاهراً بالكلام ، وأعتقد أن القارئ العام - الذى يتمرس بشكل كاف - لا يفرق القصيدة التفعيلية من القصيدة النثر !! إنه ببساطة لا يقرأ بصوت مسموع وهو بهذا الشكل الصامت فى القراءة يحذف كثيراً مما يتكبده الشعراء من فنون دقيقة فى الإيقاع ، لذا فقد بدأ شكل آخر من الإيقاع يمكن تسميته بالإيقاع الشكلى أو التشكيلى الإيقاع الذى يصدر من الشكل الجرافيكى للقصيدة من هذا الحوار بين الأسود والأبيض .

هناك أيضاً سؤال التشكيل الشعرى ، لقد كنت مبهوراً فى طفولتى بما ترسمه السحب فى السماء والرطوبة فى الحوائط ، مبهوراً بالأشكال التى تسهو عنها الطبيعة وكأنها تعرض - دون قصد مفاتنها وشاعريتها مثل امرأة تتعرى وهى تتقلب فى نومها !! التشكيل الشعرى كان بالنسبة لى امتداداً لقدرتى على التشكيل بالألوان والفرشاة ، وكان هناك إمكانية أخرى لتصيد هذا القانون الشعرى الذى يبطن الأشياء نعم الأشياء كلها شاعرية بالقوة وعلىّ أن أحول هذه الشعرية - عبر اللغة وليس الفرشاة - من القوة إلى الفعل وهذا هو التحدى الذى أواجه ويواجهه غيرى بالتأكيد ، سيبقى من محاولاتى الأولى - الرسم - هذا الاهتمام بالصورة - بالمشهد ، بالحسى - بالعين ، بالذى يمكن أن يكون له أبعاده الأربعة !! إننى أستعمل كل أنواع المجاز وأحاول رد الاعتبار للتشبيه ولقد ساعدتنى السينما - التى أحبها - فى تشكيل صورى الشعرية وكأنها كادرات متلاحقة بل ساعدتنى فى خلق قصائد لا تعتمد فى بنيتها على النمو والتماسك وإنما تعتمد على (القطع) أو (المزج) ، لست مشغولاً باعادة إنتاج الواقع ، لا أريد محاكاته ، بل أسعى إلى إضافة واقع جديد وأعتقد أن هذه الإضافة لن تتم إلا من خلال الكشوف الصغيرة ، المدهشة ، التى تقدمها صورة شعرية اقتنصت بنجاح الشاعرية بين الأشياء تلك التى بطل مفعولها السحرى بالألفة والاعتياد .

يبقى من الأسئلة هذا السؤال عن الدور والوظيفة ، دور الشاعر ووظيفة الشعر ، وأنا أرى أن دورى كشاعر أمام الجماعة هو إعادة إذكاء الذاكرة الجماعية عبر ولادتها مرة أخرى من خلالى ، إن ما أطمح إليه لا يتعدى إذكاء الحاسة الحالية لدى الجماعة ،

وتطهير الذاكرة من العنف والقبح والتخلف وإعادة تأسيس الوجدان والعقل على العدل والحرية ، على الجمال والتسامح لاكدعاية سياسية ولكن عبر تجليات الحياة اليومية عبر التقاط ورصد مدى القبح والقسوة ولابتذال الذى يقود الجماعة ، شعر المناسبات شعر ردىء يضيع فى همة (الآخر) ويعمل على التواصل معه - بآلية قصدية - وهذا فى حد ذاته يلثم نصل القصيدة ويوقعها فى الشائع والعام والمتوقع ، إنه شعر لايكتب نفسه بلغتنا ، بل يكتب بلغة هجين ، مزيج من لغة الشعر ولغة الجماعة ، وهذا بالضرورة يجعله متعسفًا على نفسه مقصيًا من إبداعه مالا يتوائم مع مخيلة الجماعة (الآخر) ، أننى أتصور الكم الهائل من الأبيات والقصائد التى حذفت من الشعر العربى ، الأبيات التى لم تكتب أبدًا وظل وجودها (بالقوة) مؤرقًا للشاعر قبل أن يطامن ويخضع لآلية التواصل فيطردها ، أتصور هذا الشعر البديع الذى أقصاه الشعراء من قصائدهم خلال ألفى عام لا لسبب إلا لأنه مدهش ، غريب ، غامض ، فاتن لاتستوعبه مخيلة الجماعة ، وكلما تأملت الدور الذى مارسته الجماعة لترويض الشاعر النافر أمتلىء بالأسى لضياع أجمل القصائد ، على الشعر أن يمتلك المبادرة ويروض هو الجماعة لتصغى إلى القانون الشعرى الذى يبطن العالم ، القانون الذى يستطيع هو فقط أن يرشدهم إليه ، إن إغناء حياتنا ليس فى تكرارها هى هى ، بل فى جعل الفرد يعيش حياته وحيوات الجماعة كلها فى آن ، ولن يتم ذلك إلا بالفن ، الشعر ذاكرة النوع البشرى والحضور الطاغى للجماعة فى حيواتها المتعددة عبر الزمان والمكان ، هو ذاكرة الجماعة فى سعيها للوجود والخلود بالغة ، إننى أساعد الجماعة على التذكر من جهة وإعادة اكتشاف العالم وامتلاكه من جهة أخرى .

لقد سقطت كل الأوهام التى حاولت التكريس لمفاهيم (اللغة الشعرية) و (الموقف الشعرى) و (الشخصية الشعرية) و (الموضوع الشعرى) ومع سقوط هذه الأوهام أصبح هم الشاعر أن يستخرج الشعرى من اللغة الاعتيادية ، اليومية ، ومن الانسان العادى ، من أكثر المواقف والأحداث ألفةً وشيوعًا .

لا أعتذر عن الإطالة ، وتبقى كلمة ، أنا كشاعر أمضى فى قبضة الصيرورة شأنى شأن الشجرة وما قلته هنا الآن - كمحاولة لرصد ما أحاول تأسيسه من كتابة

شعرية - لابد من امتحانه بالنصوص لكن - رغم كل شيء - سيبقى على الأقل إشارة على ما أود تحقيقه ، إشارة على الطموح الذى يقودنى وإذا كان على أن أغازل هؤلاء الذين يعشقون مصطلح (المشروع الشعرى) فسوف أقول لهم أن الشاعر مشروع ينتهى بالموت ، الشاعر كائن حى يتلمس فى كل شيء أن تصلح رؤيته وإلا فإن فكرتهم عن الشعر تصادر كشوفه وصيرورته أو تثبته فى لحظة محدودة وعليه أن يظل هكذا أبداً !! إن المشروع الشعرى هو مجموع الإجابات التى يتوصل إليها الشعر أو مجموع إنجازاته على المستوى التشكيلى ، هو مجموع المتحقق مقاساً إلى طموحه الذى انطلق منه ، وربما كان أيضاً مجموع الأسئلة التى يطرحها الشاعر محاولاً خلق دوامة صغيرة تظل بعد رحيله شاغلة لمن يأتون بعده .

ولكنى أرى - فى الحقيقة - أن المشروع الشعرى هو مشروع جماعة ، تيار ، مدرسة ، ويتبدى عند الشاعر الفرد كمنجز جمالى ورؤيوى ، المشروع الشعرى طموح ، تمرد ، ورغبة خلاقة فى خلخلة السياق الشعرى وإعادة تشكيله من جديد بذائقة جديدة وموقف جديد من العالم ، وهى مهمة تضطلع بها جماعة قد تتفاوت فى التعبير عن هذا الطموح أو تفاوت فى ما نستطيع إنجازه ولكنه يظل هواءً واحداً تتنفسه الجماعة ، جيل السبعينيات كله مشروع شعرى واحد كما كان جيل الرواد والستينيات من بعده مشروع شعرى آخر .

طائر الفخار

محمود نسيم

صادفني ذات مرة قول لبودلير : «لقد عشت كل دقيقة من حياتي ثلاث مرات» توقفت قليلاً أمام العبارة الثملة بالقدرة على مضاعفة الحياة والزمن ، وقلت لنفسي أحاكيها : «لقد عشت من كل دقيقة نصفها أو أقل» وربما أتساءل ، وأنا الآن أحصى سنواتي وأتأملها ، عالقاً بتاريخي ، عما إذا كنت قد عشتها ابتداء أم استهلكتها في الانتظار .

لست أضع نفسي أمام المرآة ولا أبررها ولا أريد لكلماتي أن تنبع من تلك النزعة المتكتمة التي يسميها يحيى حقي «استجداء تبرير الوجود» وإنما أطمح ، عبر الكتابة ، إلى استحضار وجهي من بين أقنعة التنكر التي ارتديتها ، واكتشاف حقيقتي من بين أوهامي المنتقاة .

يجابهني سؤال البداية : من أين أبدأ ؟ وكيف أنجو من انتقائية الذاكرة وتداعياتها المرسلة ، هل أبدأ من تلك اللحظة الأولى التي تتماهى إلى مغبشة وسحرية ، وأمي تصعد بي صغيراً لم يبلغ الخامسة إلى سطح منزلنا في القرية ، تمسك عود حطب وكتاباً ، وتقول لي آمرة : اقرأ ، متمثلة نبيها في الغار وقد جاءه الوحي بكلمة البداية وسرها ، أم أبدأ بغيابها الذي خلفني في الحياة نصف موجود ، أم حين حدق في «أسامة الخولي» بلحيته الكثيفة المهوشة وعينيه اللتين تجولان في المكان كحركة بندول ، وصاح بي مندهشاً من الشاعر الصغير المتحمس لشوقي والشعر العمودي : كيف لاتعرف أمل ؟ إنه شاعر الشرق الأول ، وكيف أني ذهبت مسرعاً واشتريت ديوان أمل وقرأته في محطة القطار ، أم من تلك الرعدة الخفية التي سرت في وأنا أقلب ، صدفة ، صفحات من ديوان أدونيس في إحدى مكتبات الإسكندرية ، وكنت التقي به لأول مرة ،

اسماً وشعراً ، وكيف أنني دون انتباه تقريبا طلبت من البائع استبداله بأعمال نازك الملائكة التي كنت قد طلبت شراءها ؟ أم حين ذهبت إلى صلاح عبد الصبور في مجلة الكاتب كي أعطيه بعض ما أكتب ، أخذ الجالس جواري القصائد ، قرأها وناقشني قليلاً ثم قال : ولكن هناك جيل جديد يطرح الآن تصوراً مغايراً للقصيدة ، حاول أن تلتقي بهم ، وذكر اسمين : حسن طلب وحلمي سالم ، لم أهتم كثيراً بما قال ولكني لسبب لا أدريه ، لملمت أوراقي وانصرفت ، دون أن أعطي القصائد للشاعر الكبير ، أم أبدأ من اللحظة الراهنة حيث تتراكم لدي قناعات بفساد المناخ الشعري واضطرابه وغياب القيم المشتركة والمعايير ، واستهلاك الشعراء أنفسهم في حروب قبائل صغيرة وصراعات على مقعد الشاعر لا على دوره وتواجده الإعلامي لا فعاليته الشعرية .

تتعدد نقط البداية ، فكف عن التساؤل ، حاول أن تنجو ولو قليلاً من السرد العشوائي والاسترسال ، هذا هو مشهدك الخاص ، اقترب ، وارم نردك ، تلك هي لعبتك الأخيرة .

لست أدري ، لماذا يتابعني ذلك العام كلما توسلت بذاكرتي إلى امتلاك الماضي واستعادته من النسيان ؟ ولماذا تطاردني تلك المدينة كلما هممت بالكتابة ؟ العام هو ١٩٧٥ ، والمدينة ، الإسكندرية ، كنت قد ذهبت إليها في واحدة من ألاعيبي الهزلية المبكرة ، فقد لفقت بطاقة ترشيح على جامعة الإسكندرية ومضيت إليها طالبا وهمياً مصحوباً بدعوات الأسرة وحوالاتها الشهرية ، ومسكوناً برغبة الذهاب إلى البحر وحياة شقق الطلاب المغتربين التي كنا نتداول حكاياتها فيما بيننا ونتخيلها أساطير مترعة بالمتعة والمغامرة ، قبل موعد القطار بقليل اشتريت الأعمال الكاملة لعبد الصبور وناجي ، دسستها في حقيبتي وذهبت إلى المدينة التي كان سقوطها يوماً إيذاناً بدخول الملوك الرعاة إلى منف وطيبة ونزوح البدو إلى الوادي ؟ وعن طريق ابن عم لي يقيم في منطقة أبيس ، وهي منطقة استصلاح زراعي متاخمة للإسكندرية نزح إليها فقراء فلاحي الدلتا وأجراؤها في الستينيات ، استأجرت شقة بكيلوباترا الحمامات مع مجموعة من الطلبة الريفيين ، وذات صباح ، وكنت أتسكع في طرقات الجامعة وأحواشها ، وقفت أمام واحدة من مجلات الحائط التي كانت تعج بها الجامعة في تلك الأيام وقرأت بها تحليلاً سياسياً لواقعة قبول صلاح عبد الصبور لرئاسة تحرير مجلة الكاتب خلفاً لأحمد عباس صالح ، وكيف أن ذلك ليس مجرد استبدال رئيس تحرير بآخر ، بل حصار لاتجاه سياسي وتصفية لتواجده كقوة فاعلة ، انتهيت من القراءة ،

لم يكن التحليل بطبيعة الحال جديداً علي ، فلدى الاقتناعات ذاتها ، لاحظت أثناء القراءة وجود شاب أسمر طويل بعرج خفيف يقف جوارى ، وإذ هممت بالانصراف ، استوقفنى الشاب : ما رأى الزميل ؟ رددت تساؤله بآخر : لماذا تسأل ؟ قال : أنا كاتب المقال ، وانخرطنا فى نقاش شائق ، وحين افترقنا ، كنا قد تعارفنا بما يكفى لتبادل العناوين والاتفاق على مواعيد أخرى ، وابتدأت بيننا علاقة حميمة ذات مقاصد واضحة من جانبه ، وهى - كما لا يخفى - ضمى إلى تنظيمه ، غير أنه لم يكن دعائياً فجاً ولم يكن مجرد مروج أيديولوجى بل ثابر حتى على تقلباتى الفكرية ومزاجى المضطرب ، سألته يوماً وكنا قد اتفقنا على لقاء أسبوعى كل يوم خميس فيما أذكر ، مرة عندى وآخر فى جراج لعربات النقل العام كان يعمل به عاملاً ، حيث كان خطه السياسى يرى أن التوجه إلى الطبقة العاملة لايجب أن يقتصر على التوجه السياسى فقط بل يكون بالانضمام الجسدى إلى صفوفها ، سألته : فيم اختلافك عن غيرك فكرياً ، تناول مصحفاً وقرأ بدايات سورة البقرة ثم استغرق فى سكون متأمل ، وقال لست أعتقد فى شئ يكمن وراء الحس والإدراك المباشر ، أرى أن الوجود يسبق الوعى به ويحدده ، وليست للمادة فى تحولاتها وصيرورتها علة غائية خارجها . ناقشته فى لجاجة عقلية ، وحين انصرف ، عاودتنى كلماته وانتبهت ، ربما أكثر منه إلى مغزاها ، لن أسترسل فى تلك النقطة ، فقط تكفينى الإشارة إلى أنها شكلت ومثيلاتها فى تلك الفترة قلقلة عقلية لازمتنى طويلاً ، وأفضت فيما أفضت إلى الخروج عن وعى الجماعة وثوابتها التاريخية وأشكالها الطقوسية ، ومن كابد تلك التجربة أو المحنة لابد مدرك كم هى ثقيلة ، رازحة وفادحة ، فإذا كان الخروج من الرحم الأول - رحم الأم - يحدد الميلاد والنوع ويقترح الحياة ، فإن الخروج ، وليس التعبير هنا مجازياً ، من الرحم الثانى - رحم الجماعة - يفضى إلى موت متكرر وفردية نافرة ، جاءنى هذا الصديق بكتب لينين وركز طويلاً على : ما العمل ؟ ولم يأتنى ، ولعلها مفارقة لافتة ، بكتب ماركس ، ثم انتقل معى إلى مرحلة مختلفة حين جاءنى بأوراق حزبه السرية طالباً قراءتها وكتابة تعليقات عليها ، وهكذا وجدت نفسى منخرطا فى حوار سياسى يستمد مادته من كتب مغايرة لما تعودت أن أقرأ ومن أوراق سرية وشاب يذهب صباحاً إلى الجامعة ، يحضر المحاضرات ، ويكتب مجلات حائط مناقشاً قارئيها ، وبعد الظهر ، يرتدى «عفريتة» مبقعة بالزيوت والشحم ليلتقى برجال كادحين عاملاً فى جراج ، ولعلى أذكر الآن لقاءنا الأخير وقد أوشك العام الدراسى على الانتهاء ، وبدأت الاستعدادات للعودة ، نظر إلى متسائلاً : سوف تعود إلى القاهرة ، فما موقفك الآن؟ لست أذكر

تحديدا بماذا أجبت ، غير أني أذكر جيداً تعليقه الختامي : إنك تشبه القسيس في رواية «كازانتزاكي» الأخوة الأعداء ، حين وقف على قمة جبل في النهاية ، وعند السفح كان الفريقان يتقاتلان وهو متردد لأيهما ينضم إلى أن أصابته رصاصة طائشة ، لم أعلق ، فصافحني ومضى دون أن يدرك أن تحولاً جذرياً قد تم في تكويني الفكرى ، فهمت أشياء كثيرة عن معنى الحياة وفكرة الوطن ، فقدت الأشياء خواصها المسبقة واكتسبت أخرى مغايرة ، لم يعد الوطن كلمة مجردة ومطلقة تشى بحقيقة نقية غير زمنية ، ليصبح بشرا وشوارع وحركة كتل وتصارع إرادات وأوضاعا اجتماعية وتداخل مواريث . سيكتمل المشهد إذا ما أضفت حاشية صغيرة وفتحت قوسا على صديق عابر ، أستعيده الآن اسما وملامح وسيرة : أحمد وهبه ، زميلي في ابن خلدون الثانوية الذى جاء معى إلى الإسكندرية في نفس العام طالباً بكلية الطب ، شاب ريفى من القلج ، إحدى القرى الصغيرة الواقعة على مشارف القليوبية ، تعرفت عليه عن طريق شعبان يوسف ، صديقه الحميم في تلك الفترة ، في البداية ، استأجر «أحمد وهبه» شقة مشتركة في الزنانيرى «وهو حي شعبى مجاور لكليوباترا الحمامات ، وكنا نتزاور كثيرا وفى إحدى المرات وجدته مرتبكًا ، متلعثمًا ، تنفرج شفتاه وتنقبضان في غمغمة صوتية مبهمة ، يقبض بيديه على بضعة أوراق يحاول اخفاءها بشكل مكشوف يكاد يمزقها فيما تتوحد بها أصابعه ، سألته : ما تلك الأوراق وماذا بك ؟ اضطرب ، يريد البوح ولايستطيع ، دفع إلى بعد مكابدة بأوراقه ، فوجدت بها يوميات مكتوبة بلغة متلعثمة وكلاما عن الانتحار لماذا ؟ لأن فتاة تراوده تسكن البيت المقابل وتطل شرفتها علي غرفته ، وهو لايستطيع كبت غرائزه ويطلب المغفرة ، ويستعيذ بالله من الشيطان المتمثل له امرأة ورغبة ، وجدت الأمر بسيطا ، فلماذا كل تلك المعاناة والانكفاء علي الذات وكتابة مذكرات ، إذا كانت الفتاة تريدك فعلاً فاستجب لإغوائها ، شاغلها واطلب موعداً ، تجاوز دهشته من كلامي قائلاً : إن بديل الانتحار الوحيد هو ترك الشقة ، وطلب أن يسكن معى ، وافقت ، وأخذته ليرافقنى غرفتى إلى انتهاء العام ، بعد فترة من سكنانا معاً ، لاحظت ابتعاده الفكرى والنفسى عنى وكان ابتعاده ذلك يزداد حدة وينمو مطردًا إثر زيارات متكررة لأشخاص ذوى نظرات قلقة ، متوترة ، كانوا يأتون ويجلسون معه منفردين ، لايسمحون لأحد منا بالتواجد معهم ، بدأ أحمد وهبه في التغير السريع ، وأهمل دراسته كليًا ، وأصبح يطرطش بكلام مبهم عن المجتمع الكافر وضرورة الهجرة ، تأسياً بالنبى ، ثم العودة للفتح ، هكذا تشكل المشهد من مفارقة مؤسية ومضحكة معًا ، في غرفة أجلس أنا وقبارى نناقش أوراقه ونتحاور حول

التركيب الطبقى وضرورات التنظيم ، وفى غرفة مجاورة ، يجلس أحمد وهبه مع زائريه فى مسعى عدمى لاستعادة العصور الأولى والهجرة إلى جبال الجنوب ، لاضرورة الآن للاستطراد وذكر وقائع ماجرى لى أوله ، فقط أردت الإشارة إلى تشكل النقائض فى تلك الفترة ، أغلق القوس ، واستمر فى استعادة المدينة والعام ...

كنت قد مررت بتجارب العام السادس عشر ، بتعبير حجازى ، بعرامتها الحسية واضطرابها الانفعالى ، حيث التجربة أقرب إلى إكتشاف المشاعر لاتبادلها وأشبه بتلك الحالة المرتعشة باللذة والمفاجأة حين نكتشف اندفاق منى الذكورة من أجسامنا ، وككل الصبية ، تلبستنى حالات عاطفية متعددة خلفت قصائد التياع ساذجة ، وأحاسيس غامضة بالمرأة ، تلك الدنيا المحرمة والمؤجلة ، والآن فى المدينة الساحلية وشقة الطلبة حيث لا أبوة مهيمنة ، أخذت ألح للطلبة الأقدم فى الحياة المستقلة برغبتى فى استجلاب امرأة ، بعد ذلك ، وعلى مدار العام ، دخلت تجارب متصلة كسرت بداخلى دفعة واحدة حرمة جسد المرأة ، دورة كاملة فى برهة خاطفة ، فقد كانت المحرمات تتهاوى . ومن مشاهد المدينة والعام : موت أبى وإذ يحضرنى الآن صوته الجهورى وتشملنى مهابته الريفية ، وأستعيده لحظة النزع وقد انتفخ وجهه وتبدلت ملامحه وارتخت منقبضة وخالية ، صرخت فى أختى التى تسبل عينيه وتغطيه ، فارتجفت ، وأسرعت تنزع الملاءة عن وجهه تاركة جسمه ، تماماً ، كما تعودناه مكشوفاً يملأ المكان بحضوره الأخير .

كان «السيد الجوهرى» قد تخرج من مدرسة المعلمين بطنطا ، أوائل العشرينات ، واشتغل مدرساً لفترة وجيزة ثم ناظراً للمدارس الإلزامية التى أنشأتها الحكومة الوفدية الأولى برئاسة سعد زغلول عقب ثورة ١٩ ، تجول أبى فى الدلتا يدير مدارسها وأحيانا ينشؤها ، وفيما بعد ، وحين كنت أسافر فى لجان التحكيم الخاصة بمسرح الثقافة الجماهيرية ، كنت أجد بعض كبار السن يتذكرونه ويصرون على استضافتى محبة للناظر القديم وتحية لسيرته ، كانت علاقتى بأبى من ناحية الفارق الزمنى ، أشبه بعلاقة الحفيد لا الابن فأنا أصغر أبنائه الثمانية الأحياء ، والخمسة الموتى ، ولعلى قد ولدت متأخراً قليلاً فقد أنجبنى وهو فى الخامسة والخمسين ، أكثر ما أعطانى أبى هو الحرية ، ربما كان يستشعر أنه لن يعيش كثيراً معى فأراد أن يعلمنى كيف أصوغ حياتى بدونه منفرداً ، لم يكن يتدخل تلك التدخلات الأبوية المعروفة وإن أقلقه كثيراً

تركى للصلاة ، وحـــتى فى تلك ، رغم حساسيتها الدينيـة ، لم يكـن يقســـو . حاول مراجعتى مناقشاً ، فأجاته أسـئلتى المتمردة ، فماذا فعـــل ؟ راجع آيات القرآن والأحاديث وقرأ فى كتب التفسير والشرح ، فتلك مراجعه فى النهاية ، ليأتى بحجج تسانده ، كنت أراه جالسًا وحده متأملا ثم ينادينى ليرد على سؤال أو فكرة ، تلك السماحة العقلية ، رغم وضع الأبوة وفارق الأيام والتجارب ، جعلتنى ابناً خارج الوصاية وهيأتنى للتحرر النفسى من هيمنة الوراثة وعوالم الأسلاف .

وبه ، عمرا مشتركاً وفجيعة فقد ، أترك العام الذى شكل فى وجودى علامة فارقة ، وأغلق قوس المدينة التى لم تكن تمثل لى ذات صباح خريفى من عام ١٩٧٤ ، حين استشرفت ساحلها وتقافزت فى ترامها ذى الطابقين ، سوى انتقال عابر فى المكان ، وحين رحلت عنها أواسط عام ١٩٧٥ ، كنت قد انتقلت بين عالمين .

* * *

عدت إلى القاهرة ، تملأ الريح أشرعتى ، روحى مليئة وقلقة ، وظهرى بعد لم يبلغ الجدار ، كانت مصر مقبلة على انفجار النواة ، داخلة زمن التحولات الهيكلية ، وبرجوازيتها البيروقراطية تبدل الوجوه والأدوار وتلقى بأوراقها فى البيت الأبيض ، وتستبدل بصيغتها الناصرية صيغتها المستمرة إلى الآن : التعدد الشكلى ، وحرية الصراخ لا الحركة ، التبعية ، والنهب المنظم للثروة القومية ، وغير ذلك ، لم تعد الدولة ، وفق الوهم الناصرى ، فوق الطبقات ، لم يعد الدمج القسرى للقوى الاجتماعية فى وحدة فوقية وتنظيم سياسى واحد ملائما للسلطة الجديدة ، أذكر – فى تلك السياقات – بعض الوقائع : السادات ، بالغليون ومشية الأوز يقدم ورقته لتطوير الاتحاد الاشتراكى داعياً إلى تعدد المنابر داخل صيغة التحالف ويغلق فى ذات الوقت المجلات الثقافية الجادة ويصفى التواجد اليسارى من المواقع التى أعطيت لهم بعد الحل ، فيما يطلق جماعات الإسلام السياسى فى الشوارع والجامعة والمؤسسة ويضع المشروع الوطنى كله بين العمائم واللحى ، فابتدأنا نرى الجلباب الباكستانى والحجاب ونسمع لغة تبغى الإفحام لا الإقناع والإبلاغ لا البرهنة ، وتطلب من سامعها التصديق لا التحاور ، وبدأت المرجعيات الاجتماعية على المستوى الفكرى تنتقل من المفكر إلى رجل الدين .

كنت قد التحقت بكلية الآداب ، قسم الفلسفة ، وانخرطت فى قراءات متصلة لتلك المسيرة العقلية الهائلة التى ابتدأت من الجزر الإغريقية على ضفاف بحر إيجة طارحة سؤال المعرفة والوجود والقيم ، وتعددت مصادرها بعد ذلك واتسعت مشكلة حواراً عقليًا متتابعًا ربما لانجده فى أى من النشاطات الإنسانية الأخرى ، فى البداية ، لازمتنى أزمة حادة واعترانى شك عميق فى ضرورة الفلسفة ، وكنت أتساءل عن فائدة تلك الألاعيب العقلية التى أدرس ، إلى أن التقيت بكتابين كان أثرهما ولايزال على بالغا ، ليس فقط لأننى أيقنت عبرهما بضرورة الفكر الفلسفى وإنما لأننى أدركت جدل المفكر مع واقعه وشروط ومفهوم السياق ، وكيف أن أى إنتاج عقلى مهما بدأ مغاليًا فى مفارقته وتجريدياً ، فإنه فى النهاية جزء من تفاعلات اجتماعية وتاريخية ، كان الكتابان هما : جمهورية أفلاطون وإسبينوزا لفؤاد زكريا ، قرأت الكتابين بمتعة عقلية نادرة وفهمت أن الخطأ ليس فى الفكر الفلسفى وإنما فى طرائق تدريسه ومناهجه التى تقتطعه من سياقاته وتحيله إلى أبنية مجردة .

وإذ أعود إلى أوراقى الشعرية ، تلك الفترة ، أجد قصيدتى مرتبكة ، ذات قشرة حداثية ولغة مغتربة ومستعارة من نصوص ومقولات ، أكتب وكأن القصيدة مكتفية بمبدعها فى إرسال ذاتى لايتجاوز سطح الورقة إلى التفاعل مع القارئ ، كانت أفكار أدونيس التى أدرك الآن أنها ذات منطق شكلى تشكل سقفا معرفيًا لى وربما لجيلى كله ، بالطبع كانت هناك ومضات شعرية ولكن التركيب الكلى للقصيدة كان مخلخلاً ، مجرد تراكم صورى وإيقاعى واندياحات لغوية مرسلة .

تعرفت على حلمى سالم فى بيته ببولاق بعد صدور العدد الأول من إضاءة ، قرأت له بعض القصائد وأعطيتها له ، بعد أيام قليلة ، قابلنى شعبان وبادرنى قائلا : إنهم فى إضاءة سوف يصدرون عنك ملفًا مستقلا ، لماذا ؟ تساءلت مندهشاً ، أجاب : لأنهم مندهشون من كونك تكتب شعراً ناضجاً ، هكذا بتعبيره ، ولم تنشر بعد ، بعد ذلك ، تراجع الأصدقاء عن فكرة الملف واكتفوا بنشر قصيدة «اعتراض شعرى على شخصية شعبان يوسف» فى العدد الثالث ، كان العنوان لافتًا ربما أكثر من القصيدة ذاتها مما سبب انتشاراً نسبياً ، غير أن النقلة الحاسمة فى تكوينى وانضمامى إلى المشروع

الشعرى المشترك لجيلى كانت قد تمت ، تعرفت تباعاً على القصاص وماجد وحسين حمودة وحسن طلب ورفعت سلام وغيرهم ، كانت اجتماعات إضاءة غير مقتصرة على مجلس تحريرها وقراراتها بأغلبية الموجودين لا المحررين ، روح افتقدتها إضاءة فيما بعد ، وهكذا وجدت نفسى وقد اعتبرني الأصدقاء بسرعة لافتة واحداً منهم ، منضماً إلى الموجة الشعرية الطالعة ، وفى أثناء التحضير للعدد الثانى أو الثالث لا أذكر ، كتب رفعت سلام افتتاحية أحدثت تباينات واسعة فى المواقف ، اعترض حلمى وشايعه الجميع بينما انضممت أنا وشعبان إلى رفعت ، لا أود القول إن الخلاف كان شخصياً وربما كانت خلفياته كذلك ، ولكنه فى المناقشات ويصدق كان خلافًا موضوعيًا بين موقفين : موقف يرى اقتصار إضاءة - بما هى مجلة الشعر - على طرح القضايا الشعرية ، وآخر يرى ضرورة طرح القضايا الثقافية الهامة ، وعلى ما أذكر ساد موقف حلمى الرافض للافتتاحية مما جعل رفعت - إضافة إلى أسباب أخرى - ينسحب من مجلس تحرير إضاءة ، ونصدر نحن الثلاثة شعبان ورفعت وأنا مجلة كتابات ، وبعد عددها الثالث أصدرت إضاءة سلسلة أعداد هزيلة ثم توقفت بسفر حلمى إلى بيروت إلى أن التقيت بماجد يوسف واتفقنا سريعاً على ضرورة استكمال التجربة ومعاودة إصدار إضاءة بشكل مختلف ، انضم القصاص وأمجد ريان ، وأصدرنا نحن الأربعة العدد الثامن الذى جاء مغايراً فى شكله الطباعى وتوجهاته وخطابه العام .

حرصت إضاءة - ومنذ عددها الأول - على رفض فكرة القصيدة القائمة على شكل متجمد من الخبرات المكتسبة ، وانطلقت من تصور تجريبى يرى أن هناك طرائق استنفدت أغراضها وقوالب جاهزة ومسبقة أصبحت تسيطر على التفكير الشعرى ، وأبنية لغوية ثابتة أصبحت نمطاً قابلاً للاستعمال فى أى وقت ولأية حالة ، بحيث تصبح القصيدة إعادة إنتاج لعلاقات شعرية سابقة ، ويصل الإبداع ، وهو الحركة المستمرة ، إلى لحظة سكونية وتزدهر بالتالى قواعد الصنعة ووصفات المدارس ، عند ذلك كما حرصت إضاءة أن تؤكد دائمًا ، يصبح التجريب مرحلة أولى وضرورية نحو تخليق التجربة الفنية المتميزة ، وتحقيق وعى شعرى مغاير من خلال سلب الشروط التى تنتج فيها القصيدة النمطية ، بالطبع لم يتسق ما نشرته إضاءة كاملاً مع تلك المفاهيم ، فقد اتسعت صفحاتها للكثير من الألاعيب الشعرية والقصائد التقليدية ، وعندى ،

أن إضاءة تمثل مرحلة تجريبية هامة ، مرحلة التخلق الجماعي والمشروع المشترك ، وربما جاء توقفها دالاً على ضرورة تجاوزها لا استمرارها وتخطيها لا اجترارها . لم تكن إضاءة أبداً كما يروج عنها أحياناً شلة أو جماعة منتفعين ، غيرأنها كانت تستخدم كثيراً لترويج الذات فضلا عن تبريرها ، وكانت أحيانا جسراً لمطامح كي لا أقول مطامع ، وشابت آليات إصدارها المجاملات والأخطاء ، وكانت الغوايات الإعلامية لمحركيها الأساسيين مفسدة ، لكنها استطاعت - رغم ذلك - أن تكون كما أعلنت في عددها الافتتاحي بؤرة فنية وجمالية ينتظم حولها الشعراء ويمارسون من خلالها وجودهم الفني .

يعن لي أحياناً أن أثير تساؤلا شبيها بذلك الذي اقترحه «جروتوفسكي» أحد صناع المسرح في عالمنا المعاصر ، حين تساءل عن العناصر الأساسية المشكلة للمسرح ، عن نواته الأولى التي حين يفتقدها فإنه يفقد هويته ذاتها ، ومضى البولندي الشهير في تجاربه العملية يستبعد عنصراً خلف آخر دون أن يشكل استبعاده ذلك خللا في التجربة المسرحية ، استبعد الإضاءة والمؤثرات الصوتية وقطع الديكور والاكسسوارات وحتى النص المسرحي ليصل إلى أن العنصر الأساسي الذي يشكل جوهر الممارسة المسرحية الذي لايمكن استبعاده هو الممثل في تواصله الأدائي مع المشاهد .

أقول : يعن لي أحياناً إجراء تجربة مماثلة ، فأتساءل عن الأنوية المشكلة للشعر التي تعطيه نوعه وتكسبه خصائصه ، لم أصل إلى نتيجة ، فهي تجربة ، كما ترون ، مستعارة ، وإن شئتم متحذلقة ، إلى جانب أنها تلج من باب خلفي إلى التساؤل القديم والمتجدد : ما الشعر ؟ لكنها رغم ذلك مشروعة وربما ضرورية خاصة في ظل المتاهة الشعرية الراهنة .

يكفيني الآن وهنا أن أورد بعض انطباعات مرسلة عندي - ابتداء - أن التساؤل حول الماهيات المتمثل في صيغة ما الشئ ؟ ما الوجود ، ما المعرفة ، ما الشعر ، ما اللغة ؟ وغير ذلك يأتي بنتائج مضللة ، فضلاً من كونه يفضي إلى فلسفات الجوهر الدائم والماهيات الثابتة تلك التي تعكس تصوراً يرى في الماهية وجوداً مستقلا عن تجسدات الظواهر العيانية وتبدياتها الملموسة ، وهو وجود غير زمني يشير إلى جوهر

دائم وملازم للظاهرة فى كافة تبدلاتها التاريخية ، لا مجال للإفاضة بالقطع غير أننى لا أرى للشعر خصائص ثابتة وقبلية تحل فى القصيدة وتعطيها نوعها ، فالقصيدة ممارسة متغيرة تتحقق باللغة وعبرها ، وخصائصها النوعية وإن شئت ماهيتها ليست شيئاً خارج تركيبها المعجمي والدلالي ، منفصلاً عن نشاطها الصوتى والإيقاعي .

أسعى فى القصيدة نحو أشياء الحياة اليومية وتفاصيلها الصغيرة بحس ينزع نحو اكتشاف بشرية الأشياء وقابليتها لأن تعنى ، وهو مسعى قديم فى الشعر ومستمر كذلك ، على نحو يجعله ، ضمن سياقات متعددة ، أحد مظاهر انتقال الشاعر من أسر العناوين الكبيرة والقضايا الكلية إلى الجزئيات والوقائع الخاصة والعالم الشخصى ، ومن المثال / النموذج بكل ثوابته إلى المتغير الواقعي ، ومن الحكمة إلى التجربة ، ومن الملخصات الوعظية إلى نسيج الأخطاء وتعرية الذات ، ومن القومية إلى الوطن ، ومن الوطن كمقولة ذهنية مثالية إلى أشياء هذا الوطن ، مقاهيه وشوارعه ، طبقاته وأرصفته ، تواريخه وأباطيله ، وارتبط بهذا الانتقال تحول مساوق فى مفهوم الذات الشعرية ، صورتها عن نفسها وفكرتها عن الآخر ، فتحول الشاعر من إنسان كلى مغاير ونوع بشرى خاص ، إلى رجل بعينه يمكن أن يشعر بالخطيئة والذنب بل الدونية مثلما يمكن أن يشعر بالتفرد والامتياز ، يتحدث عن امرأة بعينها أو حالة من حالاتها ، مقهاه المترب وصداقاته الفاترة وذاكرته المرهقة ، من تلك الدفقة الحياتية التى تقترب من الملموسات والمرئيات تأتى القصيدة حيث يلتقطها الشاعر من محتويات الذاكرة وصور الطفولة المغبشة وتجاربه الخاصة ، أوقاته المستهلكة والموزعة على العمل اليومى والشوارع والشعر ، غير أن تلك الأشياء الصغيرة هذه ومايشبهها لا تأتى فى القصيدة كأجزاء متباعدة أو كسرد اعتباطى فالصورة الجزئية كوحدة لاتفضى إلى دلالات منفصلة وإن امتلكت ايحاء ما ، كما أن القصيدة لا تختزل فى صورها الجزئية كوحدات يمثل كل منها إشارة لها معناها الخاص ، ففى النهاية ، فإن مشهد القصيدة الكلى هو مايمنح الصور الجزئية ليس فقط دلالتها وإنما أشكالها .

ألتقى مع الآراء التى تذهب إلى أن الواقع هو مصدر الفن ، ولكن الواقع وحده لا يكفى لتفسير الظاهرة ، إن العلاقة السببية التى طالما هيمنت على الفكر الجمالى فى استقرائه العلاقة بين البنية الاجتماعية والبنية الفنية لم تعد كافية للتفسير ، فالناتج الثقافى من فكر أو فن لايكفى لتفسيره أن نرجعه إلى أصله لأن هذا الناتج يخرج عن الأصل ويتجاوزه ويكتسب خلال تطوره دلالة خاصة مستقلة عن الأصل الذى نشأ منه ، وذلك لأن تولد البناءات من أصل اجتماعى ، كما يرى بياجيه ، لايفسر وظائفها اللاحقة ، لأن هذه البناءات حين تندمج فى تركيبات كلية جديدة يمكن أن تتغير دلالتها وبعبارة أخرى ، فإذا كان بناء تصور معين يتوقف على تاريخه السابق ، فإن قيمته تتوقف على موقعه الوظيفى فى الكل الذى يكون هذا التصور جزءاً منه فى لحظة معينة ، وعلى ذلك فإن لنواتج العقل استقلالاً ذاتيا بالقياس إلى الواقع الاجتماعى الذى أنتجها ، ويترتب على ذلك أن النسق البنائى الواحد الذى يكونه العقل يستطيع أن يعبر عن أكثر من واقع أساسى واحد ، كما أن الواقع يمكن أن يولد أنساقًا متباينة ، ولهذا نتيجتان هامتان : الأولى هى إنكار وجود علاقة مباشرة أو تماثلية بين الأسس الاجتماعى والنسق الفكرى الذى يرتكز عليه ، فالسببية هنا ليست خطية ، تجمع بين طرفين ، بل متشعبة يمكن أن تسير فى شتى الاتجاهات ، أما النتيجة الثانية ، فتذهب إلى مدى أبعد ، إذ تنكر تلك القسمة الثنائية التقليدية بين أسس الواقع الاقتصادى والاجتماعى والبناءات الفكرية والفنية التى تشيد عليه ، فليس ثمة أولوية للأسس الاجتماعية وإنما يكشف لنا التاريخ عن سلسلة دائمة من التفاعلات المتبادلة .

* * *

انشغلت بالمسرح طويلا واشتغلت به ، عملاً وكتابة ، وتجولت فى مدن وقرى الدلتا والجنوب والسواحل أشاهد عروضًا مسرحية وأحاور صانعيها متصلاً لمواسم متتالية بقضاياهم الفنية والإدارية ، وحين تهيأت لكتابة مسرحية «مرعى الغزلان» حاولت أن لايكون عملى قصيدة طويلة موزعة على شخصيات كما هو الحادث غالباً فى مسرحنا الشعرى ، حيث يضحى الشاعر بضرورات المسرح لحساب جماليات القصيدة ، فالمشكل الأساسى فى عمل شعرائنا المسرحيين ، وليس هذا حكم قيمة ما ، يكمن

فى غياب الإدراك لطبيعة اللغة الدرامية لكى لا أقول فى غياب التصور ، أحياناً ، لنوعية فن المسرح ذاته .

إن الشاعر المسرحى - كما يقول أرسطو فى نص مبكر يحدد المسألة تحديدا نهائيا - صانع حبكات وليس صانع أشعار ، فليست المسألة مسرحية مصاغة بلغة منظومة موقعة ، معنية باللفظ والإيقاع والصورة ، مثقلة بالتفاعيل والأوزان الشعرية ، ولكنها مسرحية من نوع مختلف ، والشاعر الذى يتطلع إلى المسرح عليه كما يقول إليوت أن يكتشف قوانين نوع آخر من الشعر ، ونوع آخر من الدراما .

وحين انتهيت من الكتابة ، جاءت الآراء والانطباعات فى محملها مرحبة ، ومتفقة نسبياً على ملاءمة النص للخشبة والعرض وليس اقتصاره على القارئ والكتاب ، هى إذن ليست مسرحية فى مقعد ، وفق التعبير النقدى الشائع على النصوص الموضوعة فقط للقراءة ، ولعل أكثر ما يثير دهشتى فى هذا النص تأثيره على الطلاب الجامعيين وقدرته على التفاعل معهم ، فقد تم عرض «مرعى الغزلان» مرتين وفى عامين متتاليين فى آداب عين شمس وفى الفنون الجميلة رغم رفض الرقابة القاطع فى عام وتصريحها بالعرض مع حذف مشاهد وصفحات كاملة فى العام التالى .

ولكن ، هل بالحوار الشعرى ، باللغة الموزونة ، وفقط تتحدد شعرية المسرح ؟ من ناحيتى أميل إلى الإجابة بالنفى ، وأميل كذلك إلى تصور يرى أن الدراما الشعرية إنما تتحقق عبر شعرية التكوين والمشهد والحركة ، أى شعرية الصورة المسرحية بكاملها ، فشعرية المسرح لا تكمن فى عنصر واحد من عناصره ولكنها توجد فى الكيفية التى تعمل بها هذه العناصر مجتمعة والدرجة التى يتم بها هذا التناسق ، إن الشعر فى المسرح ليس تعبيراً لفظياً وإيقاعاً فحسب ، وإلا كان مجرد ترتيب آلى للنثر ، وإنما هو حركة داخلية فيها من الترابطات والتصورات والإيحاءات مايحيلها إلى مناظر وألوان وأصوات ، فما يهتم به فنان المسرح هو ، أولا ، الصورة المسرحية والتشكيل البصرى ، والمنطوقات اللغوية ، سواء كانت شعرية أو نثرية ، ليست غير واحدة من مكونات الشكل ، ذلك الذى يدرك ككل فى المشاهدة المسرحية ، لغة المسرح إذن هى

جملة المؤثرات السمعية والبصرية التى تتركب منها الصورة المسرحية ، وليس الحوار غير واحد من عناصر تشكيلها ، غير أن مايجب التأكيد عليه ، هنا ، هو أن لغة الحوار الدرامى لغة أدائية موظفة فى السياق المسرحى ، وليست لغة مقروءة تعنى بالكلمات لذاتها ، أقول ذلك - رغم بديهته - لكى لانقع فى تلك التفرقة التى يصطنعها البعض بين الاختيار الشعرى ، والاختيار النثرى كصيغتين من صيغ الحوار ، وكأن النثر بذاته وبمحض النطق به يمكن أن يكون لغة درامية ، وهى التفرقة التى أصبح علينا أن نتعامل معها كإحدى المسلمات غير الخاضعة للمراجعة ففى بعض الكتابات النقدية يجرى التمييز ، باستمرار ، والمفاضلة بين صيغتى الشعر والنثر من خلال معيارية التعبير الواقعى وقياساً على الملاءمة للصفة الطبيعية للحركة والحوار والحدث ، وبذلك يصبح النثر لا الشعر أصلح للمسرحية ، إن هذا التصور المبنى على النزعة الطبيعية والذى فجره أبسن حين كتب «الذى أريد أن أصوره وأقدمه أشخاصاً من البشر ، ومن ثم فلن أجعل هؤلاء يتحدثون لغة الآلهة» يعتمد - هذا التصور - على مرجعية الواقع لا الفن ، ويقيس الحوار بمدى الدقة الواقعية وحدها ، والقدرة على تصوير وقائع الحياة الاجتماعية ، غير مدرك أنه إنما يوحد بين اللغة الفنية ولغة الخطاب اليومى ويؤكد على مفهوم يصبح العمل الفنى معه مرآة بوسعها أن ترصد وتعكس ، وليس خلقاً عليه أن يكتشف ويرى .

* * *

هل أسأت الكتابة والاختيار ، أم استطعت أن ألتقط من تيارات الحياة الخفية وقائع دالة ، وأوقفها قليلاً عند وجوه وأسماء وتجارب انتسجت فى وجودى وصيرته ما أنا عليه الآن ؟

ما أستشعره هو حالة قريبة من تلك اللحظات النهائية التى يعبر عنها «فلاديمير» أحد متسكعين فى هزلية بيكت الميتافيزيقية «فى انتظار جودو» حين يمسك بذراع «إستراجون» ويجره إلى مقدمة المسرح ويصيح فيه وهو يومئ إلى الجمهور «هنا لا يوجد أحد» .

أستشعر الآن تقريباً تلك الحالة ، وكأننى كنت أمثل أمام قاعة خاوية .

الشعر تجربة فى اكتشاف الحقيقة

وليد منير

لم أكن أعرف حين بدأت أكتب الشعر فى سن مبكرة أن للشعر كل هذه القدرة فى اكتشاف الوجود ، بل ربما لم أكن أعرف ما الغاية من الشعر فى ذاته ؟ كنت مستسلماً فقط لإيقاع ما يوقظ فى الجوارح أشياء نائمة كان الشائع أن الشعر خيال ينحرف فى مسار العالم ليصنع عالمًا آخر ، هذا القول المضلل الذى ينجح دائمًا إلى تعال سطحى يورث شعوراً فاتنًا بالعزلة والانفصال .

فى مرحلة تالية من الزمن كان الشعر بالنسبة لى محاولة للخلاص من محدودية الواقع والمكان ، كان ذلك تنويعاً أعمق على اللحن الأول ، ولكننى لم أكن اكتشفت بعد اللامحدودية فى المحدود والماوراء المساحة الضيقة التى تحدق بخطاى ، ولعل المفارقة الساخرة كمنت فى الاختلاف الدائم بين ما يقوله شعرى وما أقوله أنا عن هذا الشعر مفارقة جعلتنى أشك - الآن - فى كل اعتراف يتوهم الشاعر أنه يقبض من خلاله على لب رؤيته للوجود ووعيه به .

بيد أننى لا أريد أن أذهب بعيداً فى هذا المذهب لأننى أشكله بذلك فى جدوى ما أقوله هنا بعد عشرين سنة من تعب الكتابة والتأمل ، يكفى أن أقول إن تجربتى فى المعرفة والفعل عن هذه السنوات تسمح لى أن أكون - اليوم - أقرب إلى فهم نفسى والتعبير عنها ببصيرة أكثر نفاذاً .

ومازلت أذكر أن فكرة الشعر بوصفه انقلاباً على العالم وتغييرا له قد استحوذت على فى مرحلة ثالثة فأصبحت مسكوناً بها ، وظللت هكذا سنوات حتى أحسست فى ثناياها قدراً كبيراً من الإدعاء أو قدراً كبيراً من التفاؤل الساذج ، كانت هذه الفكرة مجرد حلم خادع يتصف حالمه بالغرور ، وكانت تحاول أن تجعل الشعر فى الأساس - أداة راديكالية فى خدمة أيديولوجيا منمقة .

صخب نقيض عاد إثر ذلك ليعلن أن القصيدة لاتعنى شيئاً ، ولاتهدف إلى شئ ، وأن كينونتها غاياتها ، الجمال - لغة مغلقة على معطيات حسها .

القصيدة هى الشئ فى ذاته ، بذاته ، ولذاته ، بمعنى آخر كانت القصيدة من ذلك المنظور - محاكاة لطبيعة الله ، لا أنكر أننى أعجبت بهذه الغواية ، ولكننى كنت - رغم إعجابى - مرتاباً فى الفكرة إلى حد بعيد ، فما يكون ينبغى أن يعنى ، ومايعنى ينبغى أن يتخطى مركز ذاته لم أستطع أن أتعاطف بكلى مع فكرة القصيدة المصمتة ، ولم أقتنع يومًا تمام الاقتناع بأن القصيدة انعكاس لطبيعة الله على هذا النحو ، بل لم أقتنع بأن طبيعة الله نفسها تتشكل لمنطق الفجوة العميقة بين الكينونة والمعنى .

تحت هذا الغبار الذى ما انفك ينقشع ويثور ثم ينقشع ويثور مرة أخرى كانت القصيدة التى أكتبها لاتعنى بذلك كله ، لا بما يقال ولابما أقوله ، كان همها الأساسى فيما تقوله هى كأنها تسخر منى وتتعالى على أفكارى ولم يعد لى فى النهاية إلا أن أفعل أحد أمرين : أن أسائلها وأستنطقها لأعرف هويتى الحقيقية أو أن أؤمن بانفصالها عنى ، ولأننى لست مستريحًا إلى نظرية «موت المؤلف» بما يكفى لترويض ذاتى على الموت فقد فضلت الحل الأول واعتقدت فيه الطريق الوحيد إلى الفهم والتحليل والتفسير ، وها أنذا أشرع فى ذلك :

الشعر تجربة فى اكتشاف الحقيقة ، والحقيقة ليست كما يدل ظاهرها للوهلة الأولى نقيضاً أو ضداً للخيال ، ولكنها تنطوى عليه أو ينطوى عليها ، الحقيقة أيضا ليست مرادفًا للواقع ، وليست مرادفًا للعالم ولاتدل على مجرد المرئى والمحسوس وما يقع تحت سطوتيهما ، الحقيقة هى الوجود فى معناه العميق ، وسوف تنكرنى الأسئلة بدءاً : أهى الحقيقة هكذا بألف ولام التعريف أم حقيقة ؟ أهى حقيقة واحدة أم حقائق ؟ أهى حقائق نسبية أم مطلقة ؟ ببساطة أقول إن الواحد ينتظم الكثير وأن المطلق ينتظم النسبى ، ونحن نكتشف حقائق ونسبيات دومًا ولكن هذه الحقائق والنسبيات - فيما أرى - نوع من المجاز المرسل الذى يشير إلى الكل عن طريق البعض ، وهى أيضًا شكل من أشكال المفارقة أو الخداع إذ تدرك أن التضاد الظاهرى مجرد غلاف يغلف الوجود ، وأن هذا الوجود فى تياره التحتى يفصح عن توازن خرج يطلب اكتماله ولأن الحقيقة ، كما قال هيرقليطس منذ زمن بعيد ، تحت الاختباء والكمون ، فهى تغفو وراء الأبعاض والأجزاء الكثيرة الظاهرة ، وتعثر على انسجامها الخاص وراء التناقض والاختلاف .

ونحن حين نبتكر شفراتنا الخاصة فى الشعر لانفعل سوى أن نلتقط شفرة الوجود الكبرى فنجزؤها إلى عدة شفرات من صنعنا ، وبهذه الطريقة وحدها نستطيع أن نجرب اكتشاف الحقيقة (هكذا بالألف واللام) تجريباً مستمراً ... إننا نفككها إلى حقائق شتى ونسبيات شتى ثم نعيد تركيبها من جديد ، وفى كل مرة يشى تركيب اللغة الجديدة بإيقاع من إيقاعات الأصل ، ويفضح صورة من صوره اللامتناهية .

الحقيقة مخطط كونى شامل ينطوى على إمكانات تجليه أو تجلياته ونحن نطلق على هذه الامكانات فى التجلى أسماء مختلفة : الحلم ، والأسطورة ، والواقع ، والخيال ، والليجورة ، والشعر إذن حصالة احتمالات وهذه الاحتمالات تقوم بالكشف عن تباديل الحقيقة وتوافيقها .

كان صلاح عبد الصبور يقول فى قصيدته عن بودلير إن «التغنى اجتراء على كشف سر» وهذا - بالضبط - هو ما أقصده ، الشاعر إذ يجرب أن يكتشف الحقيقة ، يتمثل نفسه بوصفه كاشفاً لسر ، وقد تكون أسراره بسيطة أشد البساطة ولكنها عميقة أشد العمق ، وجوهر المفارقة يكمن فى كون البسيط الذى يدل على الحقيقة العميقة خافيًا أو محتجباً وظنى أن «ديوجين» قد حمل مصباحه فى وضح النهار وسار بين الناس باحثًا عن الحقيقة لكى يشى إليهم بهذه المفارقة وهنا كان ديوجين شاعراً بقدر ماكان فيلسوفاً ويعنى فعل «شعر» فى قاموس العربية «الفطنة» وشعر بالشئ شعراً فطن له ، ومنه قولهم «ليت شعرى» أى ليتنى علمت أو فطنت .

نحن نرى الأشياء ولا نراها ، لذا نحتاج إلى الشعر ، الشعر هو التجربة التى تساعدنا على أن نرى أعمق ، وأن نفطن إلى ما تحت السطح من مظاهر الروح ، إن اللامرئى فى المرئى شاغل الشاعر الكبير وديدنه ، والعبقرية ببساطة ليست متحًا من بئر شيطانية فى واد مجهول ، بل انفراد ببصيرة مدهشة تكون كى تعنى ، وتعنى كى تكون لقد لمست أفنانها يومًا فى قول أبى نواس :

ما ارتد طرف امرئ بلذته إلا وشئ يموت من جسده

وفى قول امرئ القيس قبله بقرنين ونصف من الزمان :

كأنى أركب جوادا ولم أقل لخيلى كرى كرة بعـــد إجفال

ولم أربأ الزق الروى للـــذة ولم أتبطن كاعبًا ذات خلخال

وكما تعمل البصيرة المدهشة على رؤية اللامرئى فى المرئيات ، تعمل على تقديم اللامرئيات نفسها فى صورة مرئية ، وعند أبى تمام والخيام وريلكه ورامبو وإملى ديكنسون وجبران شواهد مثيرة تمنح كينونة الوجود معناها وتمنح معنى الوجود كينونته ، حاولت ، دون كلل أن أعثر على المعنى فى الكينونة وأن أعثر على الكينونة فى المعنى وعرفت أن الشعر كالإنسان تماماً قد خلق فى كبد ، بيد أن فرحة الخلق تطغى ، وشوكة اليقظان تفضى إلى وردة الحالم ، محنة هى القصيدة – تمامًا كما يقول «مطر» ولكن هذه المحنة ليست إلا اغترابا عن النقص ، وانفتاحًا على هوية تقاوم الخسران ، المحنة هنا بكل غبارها مفتاح لبيت الوجود ، أنا شاعر انطولوجى إذا كان من حقى أن أوصف نفسى بشرط أن نفهم «الأنطولوجيا» بوصفها غوصاً إلى أعماق الوجود للكشف عن حقيقته دون أن نلج فى الاختلافات الفلسفية الدقيقة التى لاتخص الشعر .

سوف أضرب الآن صفحاً عن محاولة ضمها ديوان صغير لا أحفل به صدر فى مطبوعة من مطبوعات «الماستر» التى كنا نروجها (نحن جيل الوطن المؤجل) فى سنوات السبعينيات ، نتحدى بها مناخ المصادرة وتسفيه الأحلام ، وسوف أبدأ من نقطة الانشغال الخالص بهوية الجسد والمكان ، بالأنا فى انعطافها نحو صخب الأسئلة التى تقرع الصمت واشية بمزيد من الخوف والتوحد والشك والرغبة فى الهجس والتنبوء ، لم يكن «والنيل أخضر فى العيون» الذى كتبت قصائده فى فترة مبكرة (١٩٧٤ – ١٩٧٩) إلا بوتقة لصهر معدن الأسئلة الرومانسية الموجعة :

أرتدى معطفا لا يقينى سوى الماء والريح والأتربة

فهلا يقينى عناء الفصول التى غربتنى

وشيخوخة العمر فى بدئه ...

والخطى المجدبة ؟!

أو :

ترى من نكون ؟ ومن ذا يصـدق أني وأنت دمـاً ... جـســـداً ... جـوهراً واحداً ... من يبيع لنا في هدوء حقيقة أنفسنا

يشتري جرحنا دون بخس ... ويمنحنا الحكمة الأبدية ؟ ...

أو النيل نفسه :

آه يا حابي ...

لماذا لم تورثني سوى ثوب الدموع ؟

ألنت حابي ماتزال أم اندثرت كما أراد السيد

الفرعون تحت وسادة التاريخ

صرت تجوس في ثوب الرعية خلسة

وتعلم الأطفال حبك

أبجديتك القديمة ... ؟

كان شعوراً بالانقسام يعتريني ، وكنت أقاوم هذا الشعور بالغناء ، بيد أن الغناء لم يمنحني فقط تلك المقاومة ، ولكنه جرفني في تياره إلى أبعد من ذلك : إلى الحوار مع الآخر القريب والبعيد طالما عبر هذا الآخر عن قيمة وجودية حية داخلي ، النفري وزيد بن علي وعروة بن الورد ونجيب سرور وكمال جنبلاط ودى كيريكو وفيروز وأبي العلاء المعري ، أسماء لولاها لما غفرت للحياة أخطاءها أو أحببت أن أدور بها في فضاء بعيد .

كان جسد المكان ومكان الجسد في هذا الديوان نافذتين على يوتوبيا الزمن ، لذلك ظلت الأسماء الجميلة التي ذكرتها تعني ذاتها ولاتعني ذاتها في آن ، أليس القناع أيضاً يؤدي إلى الحقيقة ؟ أليس انفصالاً واتصالاً معا ؟ أليس كناية واستعارة

فى الوقت نفسه ؟ أليس مفارقة ؟ وأخيرا ... أليس ذاكرة ؟

فى ديوانى الثانى (قصائد للبعيد البعيد ١٩٨٨) ، وبعد ثلاث سنوات من صدور ديوانى الأول ، كان الزمن مفتاح كل شئ وكان لبرديائيف - ذلك الفيلسوف الساحر - كلمة خطيرة يقول فيها إن الزمان لايجلب التغير ، وإنما التغير هو الذى يجلب الزمان . أستطيع أن أقول إن الجزء الأول من ديوانى الثانى يشغل بهذه الثنائية ويجلوها عبر معارضته لأغراض الشعر العربى القديم فى ثلاث عشر قصيدة : طلل (١) ، طلل (٢) ، طلل (٣) ، خمرية ، نسيب ، وصف ، مديح ، رثاء ، طبيعة ، قنص ، هجو ، فخر .

الزمن الغابر الذى تشتعل قصائدى - فيما يبدو للوهلة الأولى - حنيناً إليه لم يكن سوى عتبة ، حين ندخل إلى البهو ثم ندلف إلى الغرف الواسعة فى بيت الروح سوف نكتشف أن تلك القصائد تبحث بالأحرى ، عن التغير الجميل الذى يجلب زماناً جميلاً .

ولكننا لن نستطيع أن ننفى عنها هذا النزوع الوارف إلى إيقاع الزمن الإنسانى حيث تغلف البداءة رقصة الكون وتعزف براءة الرجل والمرأة عاريين دون خجل فى سرير الطبيعة .

فى الجزء الثانى من الديوان (المنازل والصبابات) انتقل الزمن من شكل التقاطع إلى شكل الدائرة ، وسيطرت الأسطورة الكونية على الأشياء ، والتبس الوجود بالوجد ، ولكن الأنا ظلت تنفى سعادتها وتثبت وعيها بالمسافة بين الوجه والقناع ، كانت تشير إلى وظيفة «التغريب» فى دورها الملحمى على مسرح الحقيقة .

من قصيدة الماء :

هذا الكثير متاهة روحى

هو الواحد الماء

لو أن تصفين يلتثمان

لكان المدى والمياه

ولو أن كل العناصر تصفو

لكنت أنا

أي ذكرى تطاردني

أي حلم يراودني

أي ريح تحف بنا من بعيد

فتجعلنا نتشبث بالجذر

ومن قصيدة النار :

نلمسه ثم نشتمه

ثم نحفظه في خزانات أرواحنا

زوجت قلبي للشهاب

وأغنياتي للسواقي

وبحثت عن قش لذاكرتي

وقلت : أنا المجوسي الصغير سأشعل

النيران في أسماء

بلدان

وأصحاب

وآلهة

وقديسات

وسأرتدى ندمى

أنا الوثنى سوف أقيم مملكة الحرائق والدموع

وأختفى

لأكون آخر سارق للنار

ثم تموت أسرارى معى

لم يكن النحل والنرجس والدم والنار والماء فى (المنازل والصبابات) سوى علامات للزمن الذى تهب الأسطورة بآلامها وأفراحها ، كانت الخماسية الزمانية فلكًا واحداً دواراً بلا انتهاء ، وكانت العلامة فى اختزالها تحتوى كل اشتباكات الواقع والحلم لترد النسبى إلى مطلق حاضر فى غيابه ، وتهيب بكل الانقطاعات النسبية أن تلج بحر الديمومة .

كان (البعيد البعيد) نفسه يشير إلى حقيقة أكبر من تلك التى راودها أخضرار النيل فى العيون ، وربما أكدت إشارات المقدمة هذه الحقيقة .

فهناك الاستشهاد ببيت الحلاج :

.. وقلت أخلائى هى الشمس ضوءها

قريب ولكن فى تناولها بعد

وهناك الاستشهاد بأبى نواس الذى أن من عذاب الخارج والداخل على التوالى :

وفوق رأسى غبار

وتحت رجلى بحار

وحشو صدرى شرار

ثم جأر بتساؤله :

فأين أين الفرار ؟

وهناك الاستشهاد بالشاعر نفسه

ناحلاً كالفضاء اليتيم

كنت أمضى إلى آخر الأرض

وبين شقى الرحى : التشرد ، والنسيان (لا أحد يذكر الجرح ، لا أحد يذكر النار ، لا أحد يذكر الرعوى ..) يظل السؤال قائمًا كما هو الحال عند أبى نواس : ثم إلى أين ؟ هكذا ينسكب الزيت على النار فتبدو أكثر اشتعالاً ، وتعصف المسافات بالخطى فكأننى أردد مع الإمام على : آه من قلة الزاد ، وبعد السفر ووحشة الطريق ، ولكن على المسافر مادام قد بدأ ، أن يوغل فى الصباح والعتمة ، وأن يطأ السهل والوادى والجبل ، وأن يضحك قليلا ويبكى كثيراً .

فيما تلى ذلك من سنوات ، اعتدت مكاره السفر ، واعتدت متعه ولذاته .

فى الوقت نفسه سلكت المسالك كلها ، واخترت راحلتى وخالطت القوافل عربها وعجمها ، وتعرفت الشعوب والقبائل فآمنت أن أكرمنا عند الشعر أكثرنا قبضًا على جرة الوجود ، الوجود بوضعه فعلاً متحققًا تنطوى ضرورته على حريته وينطوى وجوبه على إمكانه .

كتبت : «طيف واحد وأكثر من مرآة» و «سيرة اليد» و «أربعون نافذة على صباح فى التيه» و «بعض الوقت لدهشة صغيرة» ، وها أنذا ألملم مجموعتى الأخيرة التى لم اسمها بعد لأضعها إلى أخواتها الأربع ، وفى درج صغير من مكتبى تحتشد القصائد المتعبة ، تتقاسم بينها الأرق والصبابة ، وتحلم فى يقظتها بدوران آلة الطباعة فى صباح ما ، لتعلن خروج الحرف من عزلته ، كم أحسد الشاعر العربى القديم الذى لم يكن فى حاجة إلى صف حروف قصائده ليقرأها الناس فى كتاب ، كان الشاعر القديم محظوظاً حقاً ، وكان يكفيه أن يجلجل بصوته فى فضاء المكان ليحفظ الزمن صوته كبصمة الإصبع .

فى مجموعاتى الخمس الأخيرة تسيل اللغة مباشرة من مكمن الروح ، ومياهها تصعد أو تهبط إلى و (من) مستويات مختلفة ، وتشق فى تربة الوعى منابع كثيرة . أحس بها شفافة تعكس الضوء الذى يكون على أهبة الولادة أو على أهبة الغياب ، ورهافتها لاتخدش سوى العطر ، شعورها وحدسها وتران ، والعازف الذى يسميه «بريمون» جلاداً رقيقًا يجلد اللغـة يقع ضحية لغوايتها ، ويمسه» (اللويندى) الذى لا أعرف ، لا أنا ولا لوركا حتى الآن ، عنه سوى هذا الشجن المجروح وبحة الصوت إذ تتمثل الضفة الأخرى من الحياة والموت .

يداى مخيرتان

وما الغصن إلا صدى للتلامس

ما الروح إلا ندى

يتحدر فوق زجاج الحياة

ولكن لى رغبة تتشكل فى نطفة ثم تنمو معى

فإذا أصبحت علقًا

ثم صارت إلى مضغة

ثم سويتها فى إناء الحقيقة واخترت هذا الكساء

اشرأبت إلى مابها من كنوز

ورأيت الذى قد رأيت

ولم تبتعد عن هواك ولم تقترب

كل وجود لايذهب بعيداً لا يلوح قريبًا ، وكل لغة بلا جرح ليست بلغة ، وكل رؤيا بلا إيقاع يجعل الروح ترتعش فالنار أولى بها ، العجز الحقيقى أن يأخذنا التعبير إلى ما وراءه ، ويتخطى بنا الفن إلى الظل والصوت إلى الذبذبة والرائحة إلى الأثير ، كل مجاز مرسل يعمق اغترابنا أكثر مما كان فهو لعبة خائبة ، الصراع ليس حشداً لدمى

من خشب تتناطح رءوسها ، الصرع الذى أود أن يليق باسمه هو الصرع مع كل نعمة تشوش الداخل ، وكل صورة تعكر ماء الرؤيا فتجعل من الوجود شفرة مغلوطة ، وإذا لم يكن ثمة يقين ، فلا أقل من أن يحلم الشاعر بذلك الهاتف الذى يناديه : إن كشفنا عنك غطائك فبصرك اليوم حديد ، حينئذ يموت ويحيا مرة أخرى ، أنا أراهن على قيامة ، أنا شاهد ومشهود .

القسم الثانى

الدراسات

شعراء السبعينيات

الحركة والجيل

نهضت ظاهرة الجيل الشعرى فى السبعينيات على ثلاثة عناصر أساسية متضافرة ومتشابكة فى حينها لتكون ملامح وسمات واتجاهات هذا الجيل الذي اصطلح علي تسميته - فيما بعد - بجيل (شعراء السبعينيات) .

وهذه العناصر الثلاثة قد وجهت الحركة فيما بعد لأكثر من عقد من الزمان لينخرط فيها أكثر الشعراء بدرجات وكيفيات مختلفة ، ليشكلوا قسمات وملامح بارزة ما زالت فاعلة حتى هذا الوقت الراهن ، ومازال بعض صدى هذه العناصر يسري مفعوله فى الحركة الشعرية الحالية ، رغم ما يطلقه البعض من التنكر لهذه الحركة السبعينية ، ونجمل هذه العناصر فيما يلي :

١ - العنصر الأول يظهر فى الإبداع الشعرى الذى ظهرت عليه تجديدات وتغييرات جعلته يختلف عما سبقه من نتاج شعرى لدي الأجيال السابقة ، ومهما اختلف النقاد أو اتفقوا حول مدي اتساق هذه التجديدات مع تاريخ حركة الشعر الحديث ، وحول مدي سلامة هذه التغييرات ، فإنهم موقنون بانبثاق رياح شعرية جديدة ذات طابع مختلف بدأت تدب في جسد الشعر آنذاك .

٢ - العنصر الثانى يتجلي فى السعي لصياغة مفاهيم نظرية في النقد الأدبى بشكل عام عبر المتابعات النقدية التي كان يكتبها الشعراء هنا وهناك حول إصدارات بعضهم والمطارحات النقدية التى كانت بين الحين والآخر ، والتراشقات النظرية التى كانوا يتبادلونها بينهم حول مسائل ووجهات نظر ، وقضايا شعرية ونقدية وفكرية ، فضلاً عن المعارك الضارية التى خاضها الشعراء مع النقاد الذين هاجموا الحركة .

٣ - رافق هذين العنصرين عنصر ثالث الذى أتى كنتيجة طبيعية لما سبق ، وهو تنوع الأشكال الإجرائية المستقلة التى راح الشعراء يذيعون وينشرون نتاجاتهم من خلالها لبلوغ أقصى درجة من الإعلان عن هذين العنصرين « الإبداع والنقد » وذلك عبر الندوات التى كانوا يقيمونها فى الجامعة ، وقصور الثقافة ، والمقاهى العامة ، (قصر ثقافة الريحاني ومقهى باراداى فى الدقى) وندوة الشباب التى كان يقيمها

الشاعر سيد حجاب ، إلى جانب الندوات المنزلية (ندوة الشاعر أحمد طه ، وندوة الدكتور عبد المنعم تليمه) ، وتطورت هذه الأشكال فيما بعد وأسفرت عن النشرات المستقلة (غير الدورية) ، والمطبوعات الشعرية ، وبرزت فى هذا المجال مطبوعات عديدة " إضاءة ٧٧ ، وكتابات ومطبوعات جماعة أصوات وغيرها) ... (١)

ولم يقتصر أمر تفعيل هذه العناصر وتشغيلها ، وجعلها مادة حية فى الحياة الثقافية على الشعراء فقط ، بل امتد الأمر إلى أطراف عديدة أخرى من النقاد إلى المثقفين عموماً ، وبالتالى الجمهور الذى يقرأ والذى يستمع في ندوات شعرية ، هذه الدوائر التى انقسمت إلى مواقف شتى ، موقف رافض ومهاجم لهذه الحركة بقوة ، وموقف يحتضن الحركة ويبشر بها تبشيراً قوياً أيضاً ، وبين هذين الموقفين تتنوع مواقف أخرى ترصد وفقط دون المشاركة الإيجابية .

وساعد ذلك على طرح الأمر بشكل واسع على صفحات المجلات والصحف ، وفى أجواء الحركة الثقافية والنقدية والشعرية ، ليكتب النقاد والصحفيون ، والمثقفون والشعراء على حد سواء لمناقشة قضية الشعر الجديد ، وهذه الرؤى النقدية الجديدة ، مما جذب نقاداً لهم تقدير كبير فى الحركة الثقافية مثل رجاء النقاش ، وعبد المنعم تليمة ، وجابر عصفور ، وإدوار الخراط .

ولا يفوتنى هنا الإشارة إلى أن الشعراء ، آنذاك استفادت كتاباتهم النقدية والنظرية من الكتابات السياسية والفكرية ذات الطابع الماركسى ، فتسللت الشعارات السياسية إلى مطارحاتهم ومقولاتهم ، مما جعل قضية الشعر الجديد مطروحة على خريطة المناقشات التى كانت تدور فى إطار أوسع وهو الإطار السياسى والفكرى .

ورغم هذا الحماس الواسع ، والطرح المتواتر لمناقشة الشعر الجديد ، إلا أن النقد غير حاسم ، ولم يعط نتائج كبيرة لتحديد قسمات وملامح قوية وقاطعة تعطى مبرراً للاختلاف الجذرى أو الانقلابى أو الانقطاعى حسب التعبيرات الشائعة آنذاك ، وأصبحت القضية تترنح بين الحماس المؤيد ، والحماس الرافض ، ويبدو أنها فى بعض الأحيان أصبحت كرهان وسط طابع احتفالى دعائى من ناحية ، وطابع يتسم بالعداء الفظ الانتهازى من ناحية أخرى ، والجانبان يحاولان إثبات صحة ما راهنا عليه من زمن .

ولا نندهش عندما نقرأ لإدوارد الخراط فى سنة ١٩٨٩ بعد أن قطع الشعر الجديد رحلة طويلة من طرحه : " لم تعد حركة شعر الحساسية الجديدة فى مصر ، أو ما يطلق عليه أحياناً شعر السبعينيات ، بحاجة إلى دفاع أو تبرير اليوم ، بقدر ما هى بحاجة إلى تحليل ، وتبصر بالمنابع والأهداف ، فقد تثبت قدم هذه الحركة الآن ، ولما يكد ينقضى على ظهورها عقدان من الزمان ، وأصبح من المشروعية والأحقية ما يثبت تنبؤا كنت قد غامرت به ، وثقة كنت قد أوليتها هذه الحركة من بدايتها :

" إن العمل الإبداعى فى اتجاه الشعر الحقيقى ربما كان هو عمل هؤلاء الشعراء الشبان ، لأول مرة ، فى مصر " (٢)

ولا شك أن الشعراء أنفسهم انشغلوا كثيراً بمعارك نقدية اتسمت بطابع سياسى صارم ، هذا بالطبع الذى جلبته إلى حلقة الشعراء الحركة الأشمل والأعم التى كانت تتفجر فى مجال أوسع هو مجال الحركة الوطنية الديمقراطية التى كان يخوضها الشباب فى الجامعة على مدى سنوات السبعينيات ، والذى يعيد قراءة النشرات غير الدورية التى كان يصدرها الشعراء آنذاك سوف يلحظ ذلك بسهولة ، وخاصة المقدمات التى كانت تتصدر هذه النشرات والتى غالباً ما تحدد نقاطاً وبنوداً شبه برنامجية قريبة من لغة البيانات الحماسية ، التى تشرح وتنفذ وتوضح وتقترح سبلاً إرشادية للقراءة ومن هذه النشرات أقتبس فقرة من مقدمة العدد الأول لمجلة إضاءة ٧٧ التى صدرت فى يوليو ١٩٧٧ وكانت تعبر عن شوق خايل الشباب لفترة طويلة : تقول الفقرة : ونحن نتجمع اليوم فى إضاءة ٧٧ ، إنما نمارس محاولتنا المخلصة في تحقيق هذا الهدف الحى ، متواكبين فى ذلك مع مسيرة الحركة الديمقراطية المصرية فى سنواتها الأخيرة نحو تحقيق تمايز واستقلال الاتجاهات والاجتهادات المختلفة فى الساحة الوطنية ، على مستوياتها السياسية والفكرية والفنية والجمالية (٣)

وعلى نفس المستوى وبالحماس ذاته تأتى الخلفية للديوان الأول للشاعر محمد سليمان " أعلن الفرح مولده " وهو الديوان الثانى لجماعة أصوات ، عبارة عن مقال بعنوان " رجال لكل العصور .... " جاء فيه : " الذى يعنينا هنا ذلك الدور الخطير الذى تلعبه وسائل الإعلام تلك فى مجال الثقافة والإبداع ، فعلى أرضية الشعر تحاول هذه الأجهزة – بمعاونة فرسان الأمس – دفع حركة الشعر العربى فى مصر إلى الردة والتخلى عن كل منجزات الثقافة العربية القديمة ، وذلك بتكريس جهد ما لتثبيت مفهوم

الشعر – التقليد ، الشعر – النظام " (٤) ولا يتسع المجال هنا لإيراد النصوص الدالة على هذا الطابع السياسى الصارم الذى كان يسم هذه المقالات والبيانات والمقدمات ، فهى أكثر من أن ترد فى مقام سريع كهذا والأجدى أن تجمع فى مقام مستقل وتخضع لدراسة مستقلة ، وما أريد أن أشير إليه هنا هو أن هذا الطابع السياسى ذا الحس اليسارى فى كثير من الأحيان لم يفارق الكتابات النقدية ، والبيانات النظرية ، والمقولات المنبثة هنا وهناك ، وعلى مدى هذه السنوات لم يستطع الشعراء أن يطابقوا بين ما يقولونه نقداً وبين ما يبدعونه شعراً، ليس لأن الشعر يخلو من التجديد ، ولكن المقولات كانت متعالية وطموحة أكثر من الإمكانية الإبداعية المطروحة ، ولم يكن الهاجس السياسى هذا الذى ينتشر فى الكتابة النظرية والنقدية للشعراء في كثير من الأحيان إلا درءاً لتهمة الانعزال والابتعاد عن الجماهير التي كانت توجه للشعراء سواء من اليمين الأدبى أو اليسار السياسي ولن نجد شاعراً واحداً من الذين انشغلوا بالكتابة النقدية إلا وله قول فى هذه المسألة كلما أتيحت له الفرصة ليرد على هذه التهمة ، بلغة هجومية شرسة ، ويعدّ الشاعر رفعت سلام أكثر الشعراء الذين انخرطوا فى الدفاع المستمر عن حركة شعراء جيل السبعينيات فضلاً عن أنه أشرف على إصدار عددين من مجلة كتابات فى هذا الشأن وكذا الشاعر حلمى سالم أيضًا له كتابات عديدة فى هذا الصدد .

واتسمت كتابات رفعت سلام وحلمى سالم بهذا الطابع الذى أشرنا إليه سابقًا ، بالإضافة إلى العنف الذى كان يهيمن عليها ، وتجدر الإشارة هنا إلى مقال طويل للشاعر رفعت سلام بعنوان " شعراء السبعينيات فى مصر – ثلاث مقدمات ضرورية " يرد فيه على أكثر من مستوى نقدى ، ويصف سلام المستويات بالنقد العشوائى ، الصحفى ويقول فيه " شكل من أشكال الكتابة الموجودة لا تتعدى مرحلة " الجمع والالتقاط " يحمل بالزهو بسهولة الكتابة " الشفوية " التلفيقية أضعاف ما يحمله من المسئولية الأخلاقية ، ويكشف عن أمراض التكوين الثقافى الخلقية أكثر مما يكشف الظاهرة موضع البحث (٥) ويصف نوعًا آخر من النقد بـ " النقد الانحطاطى " ويورد فى المقال نفسه بأن هذا النوع تسود فيه " حالة من البلادة اللغوية والثقافية ، التى تقوم على اجترار المحفوظات القديمة ، والثرثرة البالية وإصدار الأحكام الفارغة ، واستعادة الأقوال المدرسية المأثورة ....." (٦) .

ويأتي سلام إلى النقد الأيديولوجي الموجه لشعراء السبعينيات ودراسة الظاهرة فيقول " إنها مجموعة تصورات وأفكار مجتزأة وعشوائية ، يصدر الكاتب - من خلالها - أحكامه القاطعة على تجربة " شعراء السبعينيات " تصورات وأفكار لا تشكل نسقًا أو نظامًا متماسكًا ، ولكنها قد تسعف - بشكل متفاوت - فى إعطاء الانطباع ، والرأى الذاتى شكلاً ما ، يوهم بالتماسك ، دون اتساق أو تأصيل حقيقيين " (٧) كما تجدر الإشارة أيضًا إلى المقالات التى نشرت فى مجلة أدب ونقد للرد على د . حامد أبو أحمد ، وهذه المقالات للشعراء حلمى سالم ومحمد سليمان وأحمد طه ، هذا فضلاً عن المقالات والرد عليها التى تناوبها الشعراء بينهم وبين بعضهم فى أحيان كثيرة (٨) .

ونحن إذ نرصد العناصر السالفة الذكر لا يفوتنا أن ننوه على أن الشعراء منذ أن بدأ صعودهم ، ووضحت بعض المعالم لحركتهم ، لم يفوتوا فرصة التعامل مع كافة الأشكال الإجرائية المتاحة (المجلات الرسمية) مثل مجلة الكاتب والهلال والزهور وجريدة المساء ، وغيرها ، هذا قبل أن ينفتح قوس النشرات غير الدورية منذ المنتصف الثانى من السبعينيات حتى المنتصف الثانى من الثمانينيات .

وربما يكون ترحيب الشاعر الراحل صلاح عبد الصبور فى مجلة الكاتب حينما عمل رئيسًا لتحريرها ، قد أتاح فرصة طيبة لنشر إبداع هؤلاء الشباب ، خاصة أن وضع عبد الصبور كان حساسًا فى المجلة بعد أن أطيح برئيس تحريرها السابق أحمد عباس صالح وجاء الشاعر عبد الصبور خلفًا له ، لذلك كان الملف الذى قدمته مجلة الكاتب عن الشعراء الشباب وكتب له الشاعر الراحل المقدمة وأثنى على الشعراء ، مع إبداء بعض الملاحظات الطيبة ، والتى أسبغ عليها من روحه بعضًا من الأبوة الكريمة ورغم أن هذا الملف لم يحظ بترتيب بعض الشعراء (٩) إلا أن ذلك لم يؤثر فى الأمر شيئاً ، فكان التقديم الذى أبرز هؤلاء الشعراء الشباب بشكل أوسع ، وأكثر تحديداً من خلال الملف الذى أعده الشاعر حلمى سالم إثر الرحيل الفاجع والمفاجىء للشاعر على قنديل فى أكتوبر ١٩٧٥ ، وقدمت المجلة الملف بكلمة نقتبس منها الفقرات التالية " مات على قنديل فجأة وبغير مقدمات ... ومع الدهشة واللوعة تجمع أصدقاؤه وزملاؤه ، وراحوا يجمعون شعره ويتأملون فيه ، حتى صار لديهم ما يقرب من (الملف) ... جاؤنا به بغية أن يظل (قنديل) زميلهم متوهجًا ومضيئًا " (١٠)

كان هذا التقديم إيذانًا بدخول الشعراء إلى الحياة الثقافية من باب واسع ، واعترافًا رسميًا من شاعر كبير بقدر صلاح عبد الصبور بالشعراء الشباب الذين وجدوا متنفسًا فى هذه المجلة ليطلقوا من خلالها بعضًا من مقولاتهم ورؤاهم وإبداعاتهم الجديدة ..

فى هذا الملف كتب حلمى سالم أحد أبرز شعراء هذا الجيل كتب يقول : " إن الموجة الشعرية الطالعة ، التى يعد على قنديل أحد تجسداتها الدقيقة ، وعت وعيًا كاملاً أن القصيدة العربية فى حاجة إلى كهربائية مختلفة ، إن (الإصلاحية الشعرية) لم تعد قادرة على تقديم حل ملائم لمشكلة تطور القصيدة ، لقد آن الوقت (لثورية شعرية جذرية) ، كان على قنديل يستعير دومًا هذه الجملة من مقدمة عفيفى مطر لكتاب الأرض والدم : ليست المسألة أن نرقع الثوب ، المسألة أن نستبدل الجسد " (١١) وأيضًا كتب الشاعر جمال القصاص أحد الشعراء الذين ساهموا فى تأسيس إضاءة ٧٧ ، والذى نقرأ له شهادة فى هذا الكتاب .

ولم يخل الملف من أحد الذين ساندوا ووقفوا بقوة لدفع حركة هؤلاء الشعراء الشباب فى قلب الحركة الشعرية والثقافية ، فكتب الشاعر سيد حجاب يقول " أما شعراؤنا فشمول الرؤية عندهم وعمق نفاذها يصدران عن امتلائهم بجدل الكون والإنسان ... كل شئ لديهم يتحرك ويتحرك ولا نهاية ، أشعارهم نفسها حركة دائبة وتحولات مستمرة وجدل لا ينقطع ..... والإنسان عندهم كائن اجتماعى وسياسى وتاريخى وأنثروبولوجى ، كل شعرهم منذور لهذا الإنسان .... ومعجون بهذا الجدل ، قواميسهم اللغوية الخاصة ، وصورهم الجزئية ، موسيقاهم الشعرية ، ومعمار قصائدهم ، والدهشة – الإدانة – البشارة ، كل هذه الأشياء عندهم تعكس جدل الإنسان فى الكون (١٢)

إذن لم يفوت الشعراء الطالعون فرصة أن يجندوا رحيل الشاعر على قنديل فى سبيل الإعلان عن الحركة الشعرية الجديدة التى كان قنديل أحد تجسداتها الحقيقية والنبيلة ، والذى رحل فى عمر مبكر وفي بداية الحركة .

ونلاحظ أنه حتى هذه الآونة لم يكن وعى الشعراء بكونهم الجيل الذى أطلق عليه فيما بعد بجيل شعراء السبعينيات قد تبلور بعد ، وربما يكون السعى القوى نحو الإعلان عن أن هناك حركة وجيلاً فى الساحة يتكون ، ساعد على انخراط شعراء

آخرين في قلب هذه الحركة بعد أن كانوا بعيدين عنها، بل كانوا على خلافات واضحة ، ففي العدد نفسه الذي نشر فيه ملف " على قنديل " عهدت المجلة مهمة نقد قصائد العدد الماضي إلى الشاعر حلمي سالم ، وجاء تعليقه تحت عنوان " أما الرومانسية ... وأما الرومانسية " وفي هذا التعليق يتعرض حلمي سالم للقصائد مرة برفق ومرة بخشونة ، ومن بين هذه القصائد يعلق على قصائد للشعراء حسن طلب ، ورفعت سلام ، ووليد منير .

أما عن الشاعر حسن طلب فيدخله حلمي سالم مع الشاعرين أحمد لطفي ، وأحمد سويلم باكتشاف ملامح مشتركة بين قصائدهم ويكتب " أقصد بالملامح المشتركة وجود بعض السمات الواحدة من تراث وإنجازات الجيل الأول من الرواد والمحدثين – على اختلاف تجليها من قصيدة إلى أخرى – في القصائد الثلاث سواء في بناء القصيدة تشكيليًا ، أو في خلق الدراميك والمحاور الفنية أو في طريقة توليد وتركيب الصورة أو في إقامة العالم النفسي (١٣) .. وبعد أن يستعرض هذه الملامح المشتركة يحلل عناصر القصيدة منتقداً لها ثم ينهي تعليقه على قصيدة الشاعر حسن طلب آخذاً عليه استخدامه للقافية استخدامات غير منسجمة " وعلى ذلك فإن خللاً وتناقضاً يتبدى لنا متمثلاً في استخدام قافية أفقية لدنة للحركة الأولى الصاعدة الحادة واستخدام قافية حادة وعالية للحركة الثانية التي هي حركة نازلة ومحبطة " ، (١٤) .

ويعلق على قصيدة للشاعر وليد منير بقوله " أما قصيدة (ملاحظات على هامش التكوين الأول) للشاعر وليد منير فلا تضيف سوى تكرار " إذ " عدة مرات كأنها حيثيات للنتيجة المقبلة ، فتنقسم القصيدة بذلك قسمين مرتبين ترتيباً جامداً منطقياً لا حياة شعرية فيه ، (١٥)

وكان تعليقه على قصيدة (العشق في زمن السلاسل والمخاض) للشاعر رفعت سلام متوازنًا لولا أنه يأخذ عليها " أن التطور والصعود في القصيدة تطور وصعود لفظي – لغوي لا محور درامي تندفع فيه كل عناصر تشكيل القصيدة إلى درجة صعود رأسي نابع من حركة نمو القصيدة والتجربة " ، (١٦) .

ومما يعزز عدم انخراط الشعراء في كتلة واحدة ، وكان الزمن لم يجمع بينهم بعد ، تلك الملاحظات التي أتت في العدد التالي مباشرة للعدد الذي نشر فيه ملف " على قنديل " وحمل الشاعر حسن طلب على الملف منتقداً المقالات بشدة في مقال طويل

جاء فيه " ما كتبه الشاعر حلمي سالم ليس مقالاً بالمعنى الدقيق بل هى ديباجة موجزة مرتكزة على حقيقة يتيمة ، هى أن على قنديل كان واحداً من حركة أدبية شابة تسعى لخلق حساسية جديدة من خلال فهم استراتيجى للفن علي أنه مجرد تشكيل ، ولعل حلمى سالم لم يكن معنيًا بخصوصية الكتابة عن علي قنديل بقدر ماكان مهتمًا بالإشارة إلى تلك الحركة التى ينتمي إليها " (١٧) .

وعلق طلب علي ما كتبه القصاص قائلاً "ما كتبه جمال القصاص يخرج عن دائرة المقال تمامًا هو الآخر ، ويدخل فى أى باب إنشائى آخر ، كالخواطر ، أو الانطباعات مثلاً ، من حيث اعتماده على التهويمات والشطحات دون الأفكار والمفاهيم " ، (١٨) ورغم أن طلب يعتبر أن ما كتبه الشاعر سيد حجاب : هو الدراسة الرئيسية فى الملف فإن هذه الدراسة لم تفلت من ملاحظات الشاعر حسن طلب الحادة .

إذن لم يكن أمر وعى الجيل بذاته قد تبلور بعد ، ولم يحدث ذلك الالتفاف الواسع ، والانخراط الجيلى هذا إلا فى بدايات عام ١٩٧٧ ، بعد الإشارات المبكرة التى لفتت الأنظار لهذا الجيل .

واللافت للنظر أن الدكتور جابر عصفور يكتب فى ذلك العدد الذى ضم بين طياته مقال الشاعر طلب معلقًا على القصائد المنشورة ، ويقرر بأن هناك حالة وخم شعرى كانت سائدة آنذاك وفي الوقت نفسه يشير ويلوح " من الأمانة أن أعترف أن ثمة محاولات للتجاوز والتجريب والخروج من حالة الوخم الشعرى هذه يسعى فيها مجموعة من الشباب أقل من أصابع اليد الواحدة ، للتعبير عن موقف متميز من الواقع ، وتجسيد حالة عقلية قلقة يستفزها وقع المشهد المعاصر " ، (١٩) وفى موقع آخر من المقال يقول د . عصفور : (قصيدة على قنديل – القاهرة – إحدى هذه المحاولات القليلة التى تتخلق الآن لا يستجيب الشاعر فيها إلى الرؤية الحاضرة أو الشكل الجاهز ، وإنما يتجاوزهما فى رغبة أصيلة لإنجاز إبداع شعرى متميز) ، (٢٠)

وفى فبراير ١٩٧٧ قدم الهلال بإشراف الناقد رجاد النقاش ملفًا بعنوان " عشرة شعراء وعشرة قصائد " جاء في التقديم : " هؤلاء الشعراء الشبان من حقهم أن يعبروا عن أنفسهم ، ويخرجوا إلى النور ، ويشتبكوا في حوار مع القراء والنقاد حتى الذين يعترضون عليهم ويرفضونهم وبذلك يعرفون مواقع أقدامهم فى المستقبل ، ومن هنا

تقدم لهم الهلال – بكل الترحيب والسعادة – هذه الصفحات ينشرون فيها نماذجهم الشعرية الجديدة " (٢١)

ورغم أن هناك أسماء فى الملف سبقت الشعراء الجدد الشباب فى النشر مثل الشعراء أحمد سويلم ، وحسن توفيق ومكسيم فرج ، ونصار عبد الله نصار ، فإن الملف نشر ست قصائد لستة شعراء انخرطوا فى حركة شعراء جيل السبعينيات وهم الشعراء حلمى سالم وقصيدته بعنوان إذا " الملتئم انجرح الفرح بالبحر الفرح " والشاعر محمد سلمان وقصيدته " النهر يخلع الأقنعة " ، والشاعر حسن طلب وقصيدته " بكاء بهيج " ، وأمجد ريان وقصيدته " زوبعة البيوت البشارة " ، وجمال القصاص وقصيدته " الشارع الكبير " ، ورفعت سلام ، وقصيدته " مهرة عشقى لا ترقص فى زمن الأرض " نلحظ من خلال الاقتباسات السابقة ثلاث نقاط :

● النقطة الأولى هى أن الشعراء قبل أن يعبروا عن حركتهم في شكلها المستقل خلال وسائلهم الخاصة ، طرحوا أنفسهم من خلال الأطر الرسمية ، والمجلات التى احتضنت تجربتهم ، وقدمتهم بشكل مرحب وواسع وفي نفس الوقت لم تقدمهم شاعراً شاعراً بل قدمتهم كجيل .

● النقطة الثالنية أن اشتباكات الشعراء النقدية والفكرية رافقت الحركة منذ مطالعها واستمرت طوال تطور المسيرة الشعرية بأشكال مختلفة ، وبمستويات وتوجهات متنوعة ، وتعتبر هذه الاشتباكات من الأمور التى أعطت للحركة حيوية ، وأبرزت وجهات نظر عديدة للشعراء تبلورت حولها التوجهات الفردية لكل شاعر فيما بعد .

● النقطة الثالثة الإلتفاف الذى وجهه نقاد وشعراء لهم ثقلهم فى الحركة الثقافية والشعرية ، والاهتمام بتلك الحركة الشعرية الشابة وبإبداعاتهم ، والتبشير بها ، واحتضان الأسلوب فيما بعد ، بغض النظر عن دوافع وأشكال هذا الاحتضان الذى أفاد الحركة والشعراء فى كافة الأحوال .

وأود أن أرصد ملحوظة بسيطة فى هذا الصدد ، وهى أن شعراء آخرين حول هذا الجيل لم ينخرطوا فى أشكال الحركة الشعرية الشابة المختلفة ، ولم يكونوا حركياً ونقدياً على مستوى حركة ونقد الشعراء الذين ذكرنا أسماءهم من قبل ، فاكتفوا بالرصيد الشعرى فقط ، وآثروا الابتعاد عن المطارحات النقدية ، وفضلوا الالتحاق بوسائل النشر الآمنة ذات الطابع الرسمى ، وبذلك افتقدوا كثيراً من الالتفات

حينذاك ، رغم أن إبداعاتهم كانت تشارك وبنفس الدرجة طموح الشعراء الذى كان ينشده الشعراء الجدد جميعًا .

وربما تكون هذه الملابسات التى ذكرناها أخيراً هى التى أقصت بعض الشعراء عن دائرة الضوء النقدى والاحتفالى الذى صاحب الحركة ، وكان لابد أن يمر زمن ما لكى يخفت فيه الضوء الخارجى قليلاً ، لتطفو على السطح إبداعات الشعراء اللذين أبعدوا ، فينخرط عدد آخر فى صفوف الجيل بأثر رجعى ، ويستطيع النقاد والتاريخ النقدى النظر لهذه الحركة بقدر من الدقة وبشكل أصح وأشمل خاصة بعد أن صدرت للشعراء الكتب العديدة والدواوين الشعرية المختلفة .

إذن لم يكن ينقص الشعراء النشطين إلا أن يبحثوا عن أشكالهم المستقلة التى أصبحت « ضرورة تاريخية » ، بعد هذه البدايات المتناثرة هنا وهناك من خلال المجلات الحكومية ، والتى لم تستطع أن تحقق للشعراء الاستقلال النشود ، رغم الملفات والعناية الخاصة النسبية التى أولاها لهم نقاد وشعراء نذكر منهم عبد النعم تليمة وسيد حجاب وعفيفى مطر ، فرغم هذه البدايات التى عبرت عن نفسها فى أطر عديدة فإنها كانت قاصرة عن فرض وجودها بشكل كبير ، وكان لابد من هذه الأشكال المستقلة لتلبية حاجة ملحة ومواره للتعبير عن الروح الخاصة ، لتنأى بنفسها عن الوسائل الجاهزة والمحتوية ، ولنفض أشكال الوصاية التى بدأت تحيط الحركة الشعرية الجديدة ، لذلك كانت النشرات غير الدورية ، وأذكر أن مجلة « الشرنقة » والتى أشرف عليها الشعراء مفرح كريم وحسن النجار والقاصان سعد الدين حسن ، وصالح الصياد ، والتى صدرت فى ديسمبر ١٩٧٥ ، قد وضعت هذه العبارة التى اشتهرت فيما بعد وهى « كتاب غير دورى » استفادة من القانون الجديد الذى صدر آنذاك ، وسمح باستصدار أشكال من هذا القبيل ، ولم تستمر هذه المجلة بعد ذلك ، رغم استمرار من أشرفوا عليها كأفراد فى الحركة الأدبية والثقافية .

أما المجلة التى استطاعت أن تحقق لستمراراً وتأثيراً ملحوظًا ، واستفادت من التمهيد السياسى والثقافى والاجتماعى ، واستطاعت أن تتواءم مع « الضرورة التاريخية » الباحثة عن أشكال تجسيداتها فهى مجلة « إضاءة ٧٧ » فقد جمعت لفيفًا من الشعراء والمثقفين ، وصدر العدد الأول فى يوليو ١٩٧٧ ، بإشراف الشعراء جمال القصاص ، وحسن طلب ، وحلمى سالم ، ورفعت سلام ، وأشرف على الإخراج الفنى

الفنان الليبى عمر جهان الذى كان يساهم بأفكاره ومناقشاته فى إثراء اللقاءات المستمرة التى كان يعقدها الشعراء فى مقهى بارادى تارة ، وفى منزل الشاعر حسن طلب تارة أخرى ، وأذكر أن الاتفاق على اختيار أعضاء هيئة التحرير قد تغير أكثر من مرة إلى أن ثبتت الأسماء الأربعة التى صدر بها العدد الأول ، وجاءت المقدمة للعدد الأول كأنها بيان يعلن عن تأسيس جماعة شعرية اسمها جماعة إضاءة ٧٧ ، وإعلان الاختلاف بينها وبين التجارب السابقة لها (جاليرى ٦٨ ، وسنابل ، وجمعية كتاب الغد) (٢٢) ووصفت المقدمة جاليرى ٦٨ بالعشوائية ، وسنابل أنها علقت وجودها على السلطة الإدارية ، وأما جمعية كتاب الغد فقد وقعت فى تضييق ساحتها الفنية والفكرية والجمالية مما رمى بها فى « المعتقدية » والتشرذم ، وعن أنفسهم قالت المقدمة « ونحن إذ نعلن أننا مجموعة متقاربة الملامح الفنية ومتقاربة الوعى الجمالى والفكرى لا ندعى ، ولا نملك حق إدعاء - اكتمال النضج الفنى والجمالى والفكرى ، كما لا ندعى أن مطابقة فنية وجمالية وفكرية تجمع بيننا ، إذ ليس ذلك هدفًا نسعى إليه ولا يمكن أن يكون هدفًا » (٢٣) ، هذا وربطت المقدمة بين تكونها كجماعة شعرية حول بؤرة فنية جمالية تنتظم وعى الشعراء الجمالى والفكرى ، وأن التجمع ليس ضرورة طارئة ، بل هدف عزيز تحدد أمام شباب الشعراء لذلك « ونحن إذ نتجمع اليوم فى « إضاءة ٧٧ » إنما نمارس محاولتنا المخلصة فى تحقيق هذا الهدف الحى ، متواكبين فى ذلك مع مسيرة الحركة الديمقراطية المصرية فى سنواتها الأخيرة نحو تحقيق تمايز واستقلال الاتجاهات والاجتهادات الوطنية ، على مستوياتها السياسية والفكرية والفنية والجمالية » (٢٤) .

إذن كان شعراء إضاءة ٧٧ الذين أسسوا المجلة وأعلنوا من خلالها بكونهم « جماعة شعرية » واعين فى بيانهم بالحاجة الملحة للالتفاف والتجمع ، والاستفادة من الظرف التاريخى الذى أتاح هذا الاستقلال النسبى المتجادل لأشكال مختلفة مع كافة عناصر الواقع الثقافى والسياسى والاجتماعى ، هذا الاستقلال النسبى الذى بدأت تتنفسه مجموعات أخرى من الشباب بدأت تصدر مطبوعات متعددة ومتنوعة ومختلفة على مستوى القطر المصرى عمومًا (٢٥) .

وإذا كانت جماعة إضاءة قد استطاعت أن تنشىء منبرها وتمارس من خلاله نشر الإبداعات والكتابة النقدية الخاصة بهم والتى تحمل إلى حد ما السمات التى ميزت هذه

الجماعة ، فهناك على التوازى كانت مجموعة من الشعراء تجتمع فى منزل الشاعر أحمد طه أسبوعيًا ، هذه الندوات الخميسية أسفرت عن تكون جماعة باسم جماعة أصوات بغض النظر عن الاختلاف حول هذه الجماعة ، والاختلافات التى حدثت بين من اشتركوا فى إعلان هذه الجماعة فيما بعد ، وبغض النظر أيضًا عن المستوى الإبداعى والفكرى الذى يختلف من شاعر إلى آخر ، وأياً كانت الكيفية الفنية والجمالية التى تنطلق منها هذه الإبداعات ... هذه الجماعة تكونت من الشعراء (أحمد طه ، عبد المقصود عبد الكريم ، عبد النعم رمضان ، محمد سليمان ، ومحمد عيد إبراهيم) ونجحت هذه المجموعة أو الجماعة فلا فرق إذ لا نطلب من هذه الجماعة أو غيرها أن تنتظم انتظامًا أيديولوجيًا وفكريًا يشبه ما ينطلق منه المفهوم الحزبى الذى له مهام ووظائف آخرى ليس للشعراء علاقة بها ، أقول نجحت هذه المجموعة فى أن تصدر خمسة دواوين لأعضائها خلال عام ونصف العام على التوالى وهى :

- أزدحم بالممالك للشاعر عبد المقصود عبد الكريم فى يناير ١٩٨٠
- أعلن الفرح مولده للشاعر محمد سليمان فى مارس ١٩٨٠
- الحلم ظل الوقت الحلم ظل المسافة للشاعر عبد المنعم رمضان فى مايو ١٩٨٠
- طور الوحشة للشاعر محمد عيد إبراهيم فى ديسمبر ١٩٨٠
- لا تفارق اسمى للشاعر أحمد طه فى يونيو ١٩٨١

ورغم أن صدور هذه الدواوين قد جاء بعد أن أصدرت إضاءة ٧٧ سلسلة من الأعداد ساعدت على تفعيل الحركة الشعرية إلى حد ما ، وإثارة الجدل حول مجموعة من الرؤى النقدية والإبداعية ، فإن شعراء أصوات كان لهم حضور على أكثر من نطاق ، على مستوى الندوة التى جاء ذكرها سابقًا ، والتى كانت تثير قضايا حيوية وهامة .

وأى دارس للشعر سوف يلحظ أن نزوعًا مختلفًا ونقديًا يميز شعراء جماعة أصوات فى واقع الحركة الشعرية ، وهو تميز ليس حادًا ، لكننا نستطيع أن نقول ان شعراء أصوات كانوا ينتمون إلى أفكار متقاربة ربما على المستوى الفكرى والأيديولوجى على الأقل ، واستطاع شعراء أصوات بإصدار هذه الدفعة من الدواوين أن يلفتوا النظر إليهم ، سواء بالرفض أو بالإيجاب ، وربما لا يكون التمايز الذى ذكرناه فى البداية قويًا ، ولكن التطور الذى لحق بالشعراء قد يتيح لنا اكتشاف هذا التمايز ، وحرى بالنقاد أن يدرسوا هذه المسألة دون لستسهال ، والتعامل مع الظاهرة بتطبيق آليات

نقدية عامة وأبدية يظن أنها صالحة لاقتحام أى نص ، والوصول إلى نتائج تكاد تكون متطابقة ، وهذا يقع على ضمير النقاد .

عمومًا بعد أن أصدر شعراء « أصوات » دواوينهم لم تصدر لهم فى المجال الشعرى سوى ديوان لجورج حنين بعنوان «لا مبررات الوجود» ترجمة بشير السباعى ، وعدد وحيد من مجلة باسم « الكتابة السوداء » والتى صدرت دون الشاعر محمد سليمان ، الذى أكد انفصاله عن الجماعة أكثر من مرة ، وأعاد هذا التأكيد فى اشتباك نقدى مع الشاعر عبد المقصود عبد الكريم حين وجه هجومًا نقديًا إلى ديوان سليمان « القصائد الرمادية » وأستميح القارىء عذرًا أن أقتبس فقرة كاملة من مقال سليمان يقول فيها « لم أنشغل في يوم ما بـ « أصوات » ، لم أعتبرها جماعة شعرية ، وإنما مجموعة من الشعراء تتساند لمواجهة أزمة النشر والخروج من العزلة إلى الحياة الأدبية ، قلت ذلك فى حوارات نشرت منذ سنوات ، ولأننى اكتشفت منذ اللحظة الأولى غياب الإطار الحقيقى الإبداعى والتنظيرى الذى يشدنى إلى الجماعة ويشد بعضهم إلى البعض الآخر فلقد انسحبت فى آخر عام ١٩٨١ ، بعد أن نجحنا فى إصدار مجموعة شعرية لكل فرد من أفرادها » (٢٦) ، ورغم أن سليمان يكاد يقطع بأنه لم ينشغل يومًا بـ « أصوات » فإنه فى مساجلة مع رفعت سلام على صفحات مجلة « أدب ونقد » حينما اعتبر سلام « أن وجود تلك الجماعة لا يتخطى الشائعات الأدبية الشهيرة بلا نقد أو تحليل ، فلا بيانات وكتابات ورؤى مشتركة تقدم موقفها من قضايا الشعر المختلفة ، وهو الوضع الذى أفضى بشعراء « أصوات » (السلسلة لا الجماعة) إلى صياغة خروجهم الشعري فى شكل فردي (ديوان لكل شاعر) ، لا فى شكل جماعى (مجلة تعبر عن الرؤية المشتركة) ، لذلك نجد سليمان يرد بمقال عنوانه " ما يجب أن نحارب به " لا يستنكر ما قاله بصدد جماعة أصوات ، ولكنه لا يريد أن يستخدم حجة لنفى جماعة " أصوات " ويقول " ما نشر لى فى إضاءة عدد ٢ فبراير ١٩٨٥ ، وهو جزء من هذا السياق كنت أرصد وأوصف ولم ألغ وجودًا كما فعل رفعت سلام فالاختلاف حول الاسم لا يمنح أحدًا حق إلغاء المسمى المتمثل هنا فى عدد من الشعراء ساهموا بشعرهم وليس بالبيانات فى تغيير الواقع الشعرى " وينفى سليمان إمكان وجود أو صعوبة تشكيل جماعات أو تجمعات شعرية حول مشترك بطبيعته متحول ومختلف عليه كالتمرد الذى يتخذ عند كل مبدع شكلاً خاصًا ، وأن سليمان يعود ليؤكد أن هناك مشتركات خاصة بكل تجمع لم يعد بالإمكان تجاهلها ، وهذه المشتركات هى

التى دفعت بمساهمته فى تأسيس أصوات ، ويوضح هذه المشتركات بـ " الاهتمام الذى لون نصوصنا ببعض الهموم المشتركة ليس صدفة أن أهتم ويهتم بعضهم باللغة من زاوية تميز أعمالهم عن أعمال غيرهم كالنفور من اللغة القاموسية والاهتمام بمفردات الحياة اليومية وإبراز فاعلية المكان على اللغة وشحنها بالروح المصرية ثم مزج ذلك أحياناً بالرمز الأسطورى " (٢٧) وإذ أرصد هذه الآراء للشاعر محمد سليمان ، أؤكد على أن الشعراء فى جدلهم فى إطار المطارحات الثقافية والشعرية ، تختلف هذه الآراء والأفكار بشكل نسبى ، أو تتزحزح ، وهذا من طبيعة الأمور عبر التطور الذى يلحق بالشعراء عبر مسيرتهم الشعرية ، وهذا ما ستوضحه الأوراق التى بين أيدينا ، وأنا لا أطلب من الشعراد تبرير هذه الاختلافات ، أو حتى التناقضات فى الأفكار التى قيلت منذ زمن بعيد مع الأفكار التى يقولونها اليوم ، لأن لاثبات فى عالم متغير دوماً ، وأن ثبات الأفكار وأشكال الإنتاج الإبداعية ضد الزمن ، حيث لا ديمومة لمقولات ، ولا استمرار لطريقة نظر بشكل أبدى ، وخاصة فيما يتعلق بالشعر ، والنقد ، والأدب ، بصورة عامة ، طالما أنها حقول متغيرة ، تجريبية ، احتمالية ، و ليست حقول يقينية ، وليس معنى التغير أو التطور فى وجهات النظر إدانة للشاعر ، أو إساءة إلى مواقفه الأولى ، ليهب شاعر فيقول مثلا : «هذا ما كنت أنادى به دائماً ، و أن ذلك موقفى منذ زمن ، أو أننى لم أغير موقفى إلى الآن» (٢٨) ، فلو فحصنا كافة وجهات النظر النقدية التى كان يقول بها الشعراء النشيطون والفاعلون سنجد أن تغيراً أو تطوراً قد لحق بها ، ومن الجائز ألا نتعرف فى وجهة النظر الحالية على وجهة النظر القديمة التى كانت تنطلق من صدور شباب متحمس وواعد بأحلام وردية عريضة ، ومستقبل أعتقد أنه قد أدار ظهره للكثير ، ولاأظن أن سليمان سيختلف معى فى ذلك ، فهو فى رده على عبد المقصود ينتقده لأنه يردد كلمات ومقولات قديمة ، ويقول سليمان " أعتقد أن المفردات والمقولات الكبيرة التى استخدمها الدارس والتى كنا جميعاً نتشدق بها منذ سنوات (كالكشف والمباغتة والإدهاش) ... قد عفا عليها الزمن وأصبحت فى تقديرى مرادفة للتخلف وتبرير الضحالة والتهاتف الفنى " (٢٩) وأستطيع أن أتلمس ما أود القبض عليه فى كلمات الشاعر محمد خلاف الذى غاب فجأة عن الحياة الشعرية بشكل قطعى ، أتلمس تلك المرارة التى تنضح بها رسالته التى بعث بها إلى أصدقائه فى مجلة إضاءة ٧٧ ، ويقول خلاف فى تلك الرسالة المؤرخة فى ١٩٨٥/٦/١٧ من جدة ، " أذكر أن الشعر كان لنا مناسبة لتحقيق الذات ، وأنه كان

يكفينا أن يكون كل طموحنا هو وحسب طموح الشعر ، وأن يكون كل حضورنا هو وحسب حضور شعرنا ، وكل المطلوب هو حضور متميز وليس أي حضور .... القصيدة الجديدة - مشروعنا الجديد - مهدد بالسقوط ، وهو سقوط سوف يجر معه حتمًا سقوطنا ، فما أظننا نقدر على الاضطلاع بمهام مشروع مختلف ، نحن لا نعرف حرية واحدة ووحيدة هي حرية أن نملأ هذا البياض ... القصيدة هي بطريقة ما انتصار مزدوج يجسد قوة وحقيقة - مزدوجة - وقصيدتنا لم تجسد ، حتى الآن تلك الحقيقة - المزدوجة - لأن قالب الشكلية جمدها ، لذلك فهي ليست انتصارًا بأي حال " (٣٠)

أعتقد أن رسالة خلاف بالغة الأسى ، ولا أود أن أقتبس منها أكثر من ذلك ، لكن أشير إلى هذه الرسالة العميقة الدالة ، والتي نستطيع أن نتفق على أشياء عديدة من خلالها ، استطاع خلاف أن يتأمل من خلالها موقف القصيدة السبعينية في الحركة الشعرية ، ولكنني أشير أيضًا إلى أن النظرة القاتمة التي سيطرت على رؤية خلاف أدت به إلى التوقف والرحيل عن المكان وبالتالي عن الزمان " زمن الحركة الشعرية المصرية " .

هذه الاقتباسات التي تشي بالمراجعة والتأمل للإبداع وللموقف ، لا تنفي أن فريقًا من الشعراء يؤكد على صحة ما نادى به من عشرين سنة ، أو أكثر ، فإن المقولات والإبداع ينافس الأبد ، وكأن الثبات هو المبدأ ، وليس التطور والتغير إلا نتوءات تظهر على جسد الزمن ، وسرعان ما تندثر هذه النتوءات ، ليعود الأمر إلى ما كان عليه ، وعندما يرصد أحد بعض هذه النتوءات على أحدهم يعتبر ذلك سبة ، فما على أحدهم هنا لا أن يشحذ سكينًا قوية حادة ليشرح وينفذ ما وجه إليه تشريحًا ، لذلك يصرخ خلاف في رسالته " ...

أشهد

أحسست بحاجة ملحة لأن أصرخ أمام أحد " (٣١) ، وحينما يقدمه زملاؤه الإيضائيون .

بقولهم عن رسالته " إنها صورة حية من صور الشجاعة الإبداعية في الحوار مع الذات وتأمل النفس ، مع ما قد يحمله هذا الحوار والتأمل من شدة على النفس

وتضييق حاد فى النظر إلى ما قدمه المرء من ناحية ثانية " (٣٢)

هل لنا بعد ذلك أن نتسائل لو أن خلافًا ما زال مستمراً فى إنتاجه الشعرى وفى مشاركته للحركة الشعرية ، هل كان سيوجه لنفسه ما وجهه بنفس الدرجة هذه وهل كان سيوجه ذلك اللوم الفادح و (الفاضح) هذا لولا ابتعاده ؟ هل كان يستطيع ذلك حقًا أن تواتيه الشجاعة ليقول " (ساعة المكتب) لا تكف عن الدق ، و دقاتها الرتيبة تمنحها حضوراً ، لكنه حضور بغير جدوى ، هدفنا - كان ، ولا يزال - أكبر ... وما أظن أبداً ما كنا ننشده لأنفسنا منذ تلك السنين البعيدة ، كان هو مجرد ذلك الحضور الشبيه بحضور ساعة المكتب " (٣٣)

دعونى أسأل السؤال مع تعديل طفيف : هل يستطيع أحد من الشعراء الذين بقوا فى الساحة منتجين الشعر ، يصدرون دواوينهم عامًا بعد عام ، أن يدلى باعترافات من هذا النوع ، أو حتى تواتيه الفرصة ليتأمل ما حدث ، وما يحدث ؟ ... بل سأحاول أن أقلب السؤال مرة ثالثة : هل أحد من الشعراء عندما يتحدث عن ذاته وإنجازاته وحياته يستطيع أن يجنب بطولاته جانبًا ، أو يتناسى بعض الوقت صواب نظرته ودقة رؤيته ، وهل يقدر ألا يضمن حديثه تلك الصيحات العالية ، والخبرات الحكيمة ، والتهكم على الآخرين ؟

أنا لا أملك الإجابة ، بل أوراق الشعراء على مدي السنوات العشرين السابقة قادرة على الإجابة ، والشهادات التى تمثل نوعًا من السيرة الذاتية قادرة أيضًا أن تجيب ، هذا وآثرت ألا أعلق على هذه الشهادات السيرة لأترك القارئ يستقبلها دون التشويش المسبق بملحوظات مسبقة ، وقبل أن أترك القارئ مع هذه الشهادات / السيرة أود أن ألفت النظر بصدد الأسئلة السابقة ، وأسوق اعتباراً يتعلق بالحركات الجديدة دائمًا ، هذا الاعتبار الذى يجعل أصحاب الدعوة التجديدية يحتمون بتسوير مقولاتهم بنوع من التحصينات القوية التى دائمًا ما يعتبرونها الصحيح المطلق ، وما عداها خطأ ، هذا الصحيح الذى يقترب من حالة النبوة ، وهذه المقولات التي تقترب من نفى كل ماسبق إلا قليلاً ، لتثبيت الدعوة التى نهض من أجلها الشعر اء ، لابد من يقين ، وحينما تتأمل كثيراً من المقولات يتأكد لنا ذلك ، يقول رفعت سلام : " وصعد الشعراء بطموح إحداث انقلاب شعرى شامل ، بل كان الطموح يصل إلى حده الأقصى ، ذلك الحد الذى

يتخطى القصيدة والشاعر ..... " ويستكمل سلام : " يكتسب " شعراء السبعينيات " قيمتهم كظاهرة شعرية وثقافية كبرى ، وكأهم ظاهرة إبداعية مصرية فى السبعينيات والثمانينات ، وكأية حركة إبداعية كبرى صعد هؤلاء مسلحين بمواقف ورؤى مناقضة – بل متصادمة – متحدية لما هو سائد متكلس ، تحمل طابع التبشير بما هو آت " (٣٤) ، و " ككل حركة إبداعية كبرى ، فلم يقتصر التوجه الانقلابى علي البعد الإبداعى الشعرى ، بل امتد إلى مجال المفاهيم والأفكار النقدية الثقافية العامة " (٣٥) ولا يتوقف نهر المقولات الكبرى ، ولم تفارق كتابات الشعراء السبعينيين المقولات الكبرى ، هذه المقولات التى تفصح من جانب عن طموح كبير ، يتخطى فى بعض الأحيان القصيدة والشاعر إلى مجالات أخرى فى الفكر والثقافة بشكل عام ، وهذا الطموح رافق الشعراء منذ البداية ففى بيان إضاءة ٧٧ الذى جاء فى عددها الأول يقول بأن " طموحها لا يقتصر علي بلورة تجربة شعرية شابة فقط ، بل تصبوا إلي بلورة تجربة مصرية شابة فى أشكال الكتابة المختلفة من قصة ومسرح ورواية " (٣٦) ولا يختلف الأمر أيضاً عند أحد أعضاء تجمع أصوات وهو الشاعر أحمد طه حين يطلق صيحة تشبه البيانات التأسيسية العسكرية " لذا أصبح من الضرورى أن نحطم ، (باستيل اللغة) الذى يقومون بحراسة أسواره ، إذا أردنا أن نكتب لعصرنا ، وأن نعيشه أيضاً لأن لغة الكتابة يجب أن تكون لغة المكان ، لغة الجنس لا الدين ، لغة الحلم لا الذاكرة ، لغة العصر لا لغة الماضى ، مهما كان مقدساً ومجيداً " (٣٧)

وكما ذكرنا فلا تفارق هذه اللهجة الشعراء حتى وهم يصدرون آخر عدد من مجلة إضاءة ٧٧ آملين فى صدور عدد جديد ، ففى البيان الذى ألقى فى يوليو ١٩٨٧ فى أتيليه القاهرة ، وبمناسبة مرور عشر سنوات على صدور مجلة إضاءة ٧٧ ، أى منذ عشر سنوات أيضاً يقول البيان : (إن إضاءة ٧٧ ، التى قدمت مجموعة من أهم الشعراء المبدعين فى العقد الأخير ، ضاربة صفحاً عن أبطال المهرجانات الرسمية والقصيدة المعادة ، تعاهدكم اليوم ، أنها ستظل منبراً للشعر الثورى الحق ، حتى تعيد للقصيدة مجدها ، ولمصر سمعتها التى أضاعها الشعراء المحدودون المكرورون ، كما تعاهدكم أن تظل على رحابة الصدر وسعة الأفق التى بدأت بها ، واستمرت عليها حتى لحظة الاحتفال " (٣٨) ، وفى العدد نفسه الذى صدر فى نوفمبر ١٩٨٨ أعلنت المقدمة

عن صدور عدد جديد من إضاءة ٧٧ ، ونوهت عن أن العدد القادم سيكون عن الشاعر أمجد ريان كبداية لمرحلة جديدة ، وحتى هذه اللحظة لم يصدر العدد ، بالرغم من أن إضاءة ٧٧ أكدت حين صدور المجلد الذى يضم أعدادها كاملة على أنها ستعاود الصدور ، هذا المجلد صدر فى ١٩٩٤ ليوكد " وقبل أن نتوجه لعشاق الشعر ودارسيه بهذا المجلد ، نحب أن نشير إلى أن هذا الحدث ليس سوى تمهيد لمشروع جديد تعد الجماعة من الآن عدتها ، وهو مشروع الإصدار لإضاءة " (٣٩)

والآن هل ينتظر الشعراء إصدار أعداد جديدة ، أم أن هذه مرحلة قد ولت ، ليكون الشاعر الفرد بدلاً من الجماعة الشعرية كما عبرت المقدمة ، وما المرحلة التى بدأت منذ منتصف السبعينيات إلا ضرورة تاريخية فتحت قوسًا كبيراً فى الثقافة الوطنية الديمقراطية ، للبحث عن أشكال مختلفة فى نهاية الثمانينيات ، والدليل هو أن الشعراء أصبحوا أفراداً ، حيث يكون الشاعر الفرد جماعة واحدة ، كل يحلق فى سماء خاصة به ، كالنجم ، وربما كأبطال المهرجانات ، ولكن يظل الرهان معلقًا ، وتظل الأمنيات قائمة ولكن بأشكال ووسائل مختلفة ، وربما مع شعراء آخرين جنبًا إلى جنب مع شعراء السبعينيات ، بدلا من حالات النفي المتبادلة والمستمرة بين الشعراء وبعضهم ، وبين الجيل والجيل الذى سبقه ، بشرط أن يكون الإخلاص للشعر هو القيمة الأساسية التي ينطوى عليها الشاعر ، غير أمل فى تصفيق مفتعل ، أو ضجيج مهرجانات السفر والترجمة والذيوع المزيف الذى أصاب الشعر والشعراء ، والجوائز المشبوهة التى ينتظرها الشعراء ويتنافسون عليها عاماً بعد عام ، أظن أن هذه الشهادات التى بين أيدينا هنا ، ستفتح حواراً حول قضية " جيل شعراء السبعينيات " بعد أن ألقاها الشعراء فى الورشة الإبداعية بضاحية الزيتون بحزب التجمع الوطنى / شرق القاهرة ، وأثارت حواراً أثرت أن أحتفظ بتسجيل وقائعه كاملة على شرائط كاسيت والمساجلات التى دارت بين الشعراء السبعينيين وهذا فى أواخر عام ١٩٩٢ وأوائل عام ١٩٩٣ وحضره لفيف من المثقفين والمبدعين حرصوا على إثراء النقاشات الأسبوعية وأخص بالذكر الدكتور فخرى لبيب الكاتب والمترجم المعروف ، والناقد صالح سليمان المدرس المساعد بآداب عين شمس ، والقاص جمال زكى مقار ، والناقد السينمائى فاضل الأسود والروائى فتحى إمبابى والشاعر الراحل عصمت عبد الفتاح ، وأود أن ألفت النظر إلى أن الشهادة الوحيدة التى لم يتح لها لقاء هى شهادة الشاعر

أحمد زرزور أما معظم الشهادات فنوقشت ، وتم تسجيلها ، وكانت مكتوبة مسبقًا ، ما عدا شهادات الشعراء أحمد طه ، وحسن طلب ، وحلمى سالم ، ورفعت سلام فكانت مرتجلة ، وبخصوص وضع عناوين للشهادات ، فأثرت وضع عناوين شهادات الشعراء أحمد طه ، وأمجد ريان ، وحسن طلب ، وحلمى سالم ، ورفعت سلام ، وماجد يوسف ، ومحمد فريد أبو سعده ، وبقية العناوين فهى من وضع الشعراء أنفسهم وبالطبع أنا أعلم أن الكتاب تنقصه شهادات شعراء لم يكن فى مقدورى تحفيزهم على الإدلاء بشهاداتهم ، والتزمت بما عقد من لقاءات وأمل أن يستكمل هذا الجهد بشهادات للشعراء الآخرين حتى يكتمل المشهد الشعرى السبعينى .

الهوامش

١ – إضاءة ٧٧ أسسها الشعراء جمال القصاص ، حسن طلب ، وحلمي سالم ، ورفعت سلام ، وصدر العدد الأول في يوليو ١٩٧٧ وصدر منها أربعة عشر عدداً وصدر العدد الأخير منها في نوفمبر ١٩٨٨ ، خرج الشاعر رفعت سلام قبل صدور العدد الثالث بسبب خلاف بينه وبين هيئة التحرير بصدد المقدمة التي كتبها سلام ولم تنل قبول زملائه بعد ذلك انضم الشعراء أمجد ريان وماجد يوسف ومحمد خلاف ومحمود نسيم ووليد منير على التوالي ، وبعد خروج الشاعر رفعت سلام أسس مجلة كتابات مع الشاعرين شعبان يوسف ومحمود نسيم ، وصدر عددها الأول في عام ١٩٧٨ وآخر عدد في ١٩٨٥ ، خرج الشاعر شعبان يوسف بعد صدور العدد الثالث والشاعر محمود نسيم بعد العدد الرابع واستمر الشاعر رفعت سلام في إصدار المجلة « أصوات » فهي جماعة تكونت في منتصف السبعينات وأصدروا خمسة دواوين شعرية لأعضاء الجماعة وهم الشعراء (أحمد طه ، وعبد المنعم رمضان ، وعبد المقصود عبد الكريم ومحمد سليمان ، محمد عيد إبراهيم).

٢ – إدوارد الخـراط ، لمحات عن شعر الحساسية الجديدة في مصر ، مجلة الشعر ، القاهرة العدد ٥٦ ، خريف ١٩٨٩ صـ ٦

٣ – مجلد إضاءة ٧٧ – العدد بالأول – يوليو ١٩٧٧ – المجلد يناير ١٩٩٤ صـ١١

٤ – محمد سليمان – أعلن الفرح مولده – مارس ١٩٨٠ مطبوعات أصوات صـ ٩٤

٥ – رفعت سلام ، شعراء السبعينيات في مصر – ثلاث مقدمات ضرورية ، مجلة شئون أدبية ، اتحاد أدباء الإمارات – العدد ١٤ خريف ١٩٩٠

٦ – المرجع السابق صـ ٢٠

٧ – المرجع السابق صـ ٢٤

٨ – مجموعة مقالات كتبها الشعراء حلمي سالم ومحمد سلمان وأحمد طه في بمجلة أدب ونقد الأعداد ١٦ أكتوبر ١٩٨٥ ، ١٧ نوفمبر ١٩٨٥، ٢٠ مارس ١٩٨٦

٩ – راجع عدد ١٢ من مجلة الطليعة ديسمبر ١٩٧٤ بيان بعنوان « من الأصوات الشعرية الجديدة إلى الشاعر صلاح عبد الصبور رئيس تحرير مجلة الكاتب الأميرية التي تواصل مسيرتها التقدمية ! » جاء في مقدمته : السيد / صلاح عبد الصبور : لم تفاجأ بالسقطة التي هويت فيها بقبولك رئاسة تحرير المجلة « الكاتب الأميرية » مشكلاً عنصراً من عناصر الضعف في موقفها الدفاعي خلال معركة الديمقراطية التي تخوضها فصائل الشرفاء ضد أعداء الثقافة والمستقبل » وقد وقع على البيان الشعراء محمد يوسف ومحمد محمد الشهاوي وحسن النجار صـ ١٣٥

١٠ – مجلة الكاتب ، موت شاعر شاب العدد ١٧٥ أكتوبر ١٩٧٥ صـ ٤٣

١١ – حلمي سالم مجلة الكاتب العدد ١٧٥ أكتوبر ١٩٧٥ صـ ٤٤

١٢ – سيد حجاب المصدر السابق صـ ٥١

١٣ – المصدر نفسه صـ ٨٤

١٤ – المصدر نفسه صـ ٨٤

١٥ – المصدر نفسه صــ ٨٤

١٦ – المصدر نفسه صــ ٨٤

١٧ – حسن طلب مجلة الكاتب العدد ١٩٧٦ صــ ١٠٣

١٨ – المصدر نفسه صــ ١٠٣

١٩ – د . جابر عصفور مجلة الكاتب العدد ١٧٦ نوفمبر ١٩٧٦ صــ ١٠٧

٢٠ – المصدر نفسه صــ ١٠٨

٢١ – الهلال فبراير ١٩٧٧ صــ ١٨٧

٢٢ – جاليرى ٦٨ فى مايو ١٩٦٨ م برئاسة تحرير أحمد مرسى وهيئة تحرير ضمت إدوار الخراط وإبراهيم منصور ويسرى خميس وحسن سليمان وجميل عطية وغالب هلسا وصدر منها سبعة أعداد كان آخر أعدادها فى فبراير ١٩٧١ ، وسنابل مجلة كانت تصدر فى محافظة كفر الشيخ فى أوائل السبعينيات ورأس تحريرها الشاعر محمد عفيفى مطر ، أما جمعية كتاب الغد فقد أصدرت ثلاثة دواوين شعرية للشعراء عزت عامر ، وزين العابدين فؤاد وأحمد عبيدة .

٢٣ – إضاءة ٧٧ العدد ١ يوليو ١٩٧٧ – المجلد صــ ١١ وصدر فى يناير ١٩٩٤ عن « الملتقى للإنتاج الفنى والثقافى » .

٢٤ – إضاءة ٧٧ العدد ١ صــ ١١

٢٥ – راجع المطبوعات غير الدورية في هذه الفترة منها على سبيل المثال « خطوة ، وموقف ، والنديم ، وآفاق ٧٩ ، وإلى الأمام ، وأدب الز ، ومصرية ، وكتابات ، والحساب ، والشرنقة » ، وقد شارك عدد كبير من المثقفين والمبدعين في تأسيس هذه الثغرات مما يشكل متنًا ثقافيًا كبيرًا .

٢٦ – إضاءة ٧٧٠ العدد ١٢ فبراير ١٩٨٥ – المجلد صــ ٤٢١

٢٧ – محمد سليمان ، مايجب أن تحارب به – مجلة أدب ونقد العدد ٨٠ أبريل ١٩٩٢ صــ ١٢١

٢٨ – المصدر السابق نفسه .

٢٩ – المصدر السابق نفسه .

٣٠ – المصدر السابق نفسه .

٣١ – المصدر السابق نفسه .

٣٢ – المصدر السابق نفسه .

٣٣ – المصدر السابق نفسه .

٣٤ – المصدر السابق نفسه .

٣٥ – المصدر السابق نفسه .

٣٦ – المصدر السابق نفسه .

٣٧ – المصدر السابق نفسه .

٣٨ – المصدر السابق نفسه .

٣٩ – المصدر السابق نفسه .

التجليات الأيدولوجية

عند شعراء السبعينيات فى مصر

فى الخلفية التاريخية:

لايوجد سبيل للشك فى أن مرحلة جديدة فى ملامحها ، وصياغتها ، وتوجهاتها وتجلياتها الأيدولوجية قد بدأت منذ أن حلت بالدولة المصرية الهزيمة العسكرية والسياسية فى العام السابع والستين من هذا القرن .

وإذا كانت هذه الهزيمة قد وقعت كالصاعقة على الحكام المتغطرسين الذين دجحوا الحياة المصرية والعربية ، على حدا سواء ، بكمية من الشعارات والمقولات المصنوعة ، فى غرف السلطة المغلقة من قبل مثقفيها ومنظريها ، هذه الشعارات والمقولات التى سنعود إليها بعد ذلك ، كمكون أساسى ورئيسى فى تشكيل وجدان ووعى جيل عبر عن نفسه بعد ذلك فى تجليات اختلفت طرقها ، وتعددت مستوياتها فى التعبير ، فإن هذه الهزيمة الصاعقة لم تكن إلا خراباً حل بكل بيت مصرى فضلاً عن مشاعر الضعة والضياع التى أصابت الشخصية القومية من جرائها .

وبعيداً عن الاستطراد فى إيضاح الآثار الاجتماعية والسياسية التى لحقت بالشعب المصرى والعربى ، والتى استفاضت فى إيضاحها وشرحها وتبريرها أدبيات سياسية وفكرية على مدى السنوات التى أعقبت هذا الحدث ، لا مجال لرصدها هنا ، فإن الخطاب السياسى والثقافى قد أصابه تغيير وانحراف مسار ، هذا التغيير قد أصاب الخطاب الرسمى المطروح بشكل واسع فى الصحف والمجلات والإعلام المرئي والمسموع ، وفى الوقت نفسه لحق هذا التغيير بالمستوى الآخر من الخطاب ، هذا الآخر النسبى المقموع والمكبوت والواهن والضعيف والكامن الذى كان ينمو بشكل حثيث داخل الحركة السياسية ، من قبل نويات سياسية ذات طابع وبعد ماركسيين على وجه التحديد ، هذه النويات التى لم تنجح المؤسسة الرسمية فى تدجينها ، وإلحاقها بها ، والتى ظلت واقفة فى عراء ، دون أى تمثيل فى صحف أو مجلات أو مؤسسات .

بين خطاب السلطة والخطاب الآخر المناوىء النسبى ، كانت خطابات متعددة الألوان ، ومتفاوتة فى تجلياتها الأيدولوجية ، تعبر عن نفسها بأشكال مختلفة فى أروقة الصحافة أو فى داخل أسوار الجامعات ، إلا أن هذه الخطابات المتشابكة والمختلفة والمتدرجة فى مستويات تعبيرها التى وقفت كلها على أرض الهزيمة ، توحدت فى صوت أو خطاب واحد ، وصنعت ماعرف فيما بعد بأحداث ٩،١٠ يونيو ١٩٦٧ ، لإعلان رفض الهزيمة ، والاستمرار فى الحرب ، وبالتالى التمسك بالسلطة السياسية التى أنتجت وتسببت في الهزيمة حيث أن السلطة لم تكن فى حينها قد حلت التناقض القائم بينها وبين إسرائيل ، ولذلك فهناك مبرر قوى لوجود هذه السلطة والتمسك بها وتثبيت ما هو ثابت ، ودفع هذه السلطة نحو الاستمرار فى الحرب والتجهيز لها « لإزالة آثار العدوان » وهتفت الجماهير وقتها : »« عبد الناصر ياحبيب ، بكرة معادنا فى تل أبيب » ... ورفضت أى تمثيل آخر ، لوح به عبد الناصر أو صرح به بعد ذلك ، فهتفت الجماهير « ارجع ارجع يازكريا ، عبد الناصر مية لمية » . وبالتالى كان يصاحب تلك الحالة مناخ شامل صدح فيه عبد الحليم حافظ : هنحارب ... كل الناس هتحارب ، وكلمات صلاح جاهين : جبل الجرانيت اتشق ، وف بحر النيل اتزق أمال ، ما فى حاجة تقولنا لأ ايش حال يوم تحريرنا فلسطين . أما سيدة الشرق أم كلثوم التى شدت : راجعين بقوة السلاح ... راجعين نحرر الحمى ... راجعين كما رجع الصباح ... من بعد ليلة مظلمة ، فقد أشاعت جوا من الحماس .

كان هذا المناخ الساخن والمؤازر للسلطة فى أحلك لحظاتها ، بالشعارات والأغانى والصراخ ، يشكل حالة من الحمى ، هذا المناخ قد تنفست فيه أجيال متفاوته ومتشابكة ، فى لحظة عبقرية من أزمتها ، فى تاريخ هذا الشعب الذى كان قد فقد أدوات تعبيره المستقلة والحرة ، هذه الأدوات التى بدأت تعود بطرق وأشكال عديدة فيما بعد .

أما الأعوام القليلة التى سبقت يونيو ١٩٦٧ فقد شهدت شبه « علاقة حب غير شرعية » بين السلطة السياسية وبعض الاتجاهات السياسية والفكرية ، هذه الاتجاهات التى عبرت فى الخمسينيات عن اختلافها مع السلطة ، إلا أنها عادت بعد أن حلت تنظيماتها السياسية التى تؤازر السلطة ، وكان عبد الناصر – آنذاك – قد تخلص من خطر الإخوان المسلمين .

أخرج عبد الناصر الشيوعيين من المعتقلات ونجح فى استمالتهم نحو المؤسسة الرسمية – وتسكينهم فى وظائف هذه المؤسسة – مما دفع بعض القيادات الشيوعية إلى تبرير التوجهات السياسية والاقتصادية للنظام آنذاك ، واختلطت شعارات السلطة بشعارات الشيوعيين تحت مسميات متنوعة : التأميم ، الاشتراكية ، نظرية التطور

اللارأسمالي ، تحالف قوى الشعب العامل ، وحدة القوى العربية الثورية ، هذه الشعارات والمقولات التي راحت تغزو كتابات الشيوعين في هذه الفترة (١) .

وشهدت سنوات ما قبل ١٩٦٧ احتفالات لا تنسى ، ثورة يوليو وبقائدها ، حتى في أعتى سنوات الدكتاتورية ، نقرأ للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي عام ١٩٦٢ ، حين كان الشيوعيون يقضون أحلك سنوات العمر والنضال ، كان الشاعر يغني في قصيدة عنوانها « البطل » مهداه إلى جمال عبد الناصر ، يقول :

(إني أغني للذي رأيته ، يوم الأماني

مثله يوم الخطر

رأيته الإنسان أصفى ما يكون

ألصق ما يكون بالأرض ، وأبواب البيوت ، والشجر

أكثرنا حزنًا ، أشدنا تفاؤلاً أبرنا بنا

وكان بادي الوني - وما يلين

ثم انتصر ...

وكيف لا ؟

حصانه أحلامنا

كرٌ وفرٌ في السنين

وسيفه أحزاننا

يا هول غضبة الحزين (٢)

من خلال هذا العرض الوجيز يتبين لنا أن طليعة الأمة ومثقفيها وشعراءها قد انخرطت في الصفوف الخلفية للسلطة ، وتوحدت أحلامها وأحزانها مع هذه السلطة . ويذكر طاهر عبد الحليم « أن فريقًا من الشيوعيين المعتقلين - أنذاك - في معتقلات سلطة يوليو كانوا يهتفون بحياة عبد الناصر ومؤيدين خطواته » (٣) .

وعندما حلت الهزيمة في ١٩٦٧ أربكت خطاب السلطة ذاتها ، وبالتالي أربكت خطاب المثقفين الذين توحدوا ، وحلموا ، وحزنوا ، وفكروا ونظّروا ، وبرروا خطوات السلطة ، وغنوا مع حجازي في قصيدته « أغنية للاتحاد الاشتراكي العربي ».

(كن لى عائلة ...

يا حصن الفلاحين الفقراء

فأنا لا أسرة لى

إلا الإنسان بلا أسماء ...

يا أبناء الوطن الشرفاء

إنا نتسلم علم الوطن الآن

فلتكن القامات الصلبة ساريه العالى

ولتكن الأعين أنجمه الخضراء [٤]

من الطبيعى ، وبحكم حركة التاريخ ، ومن خلال الخطابات المتشابكة ، أن ينمو خطاب مناوىء لهذه الخطابات ، حتى إن نشأ ونبت وترعرع فى ظل هذا المناخ ، هذا الخطـــاب المناوىء الذى تحمل عبئه الجيل الذى تربى وتكون ووعى وقرأ كل هذا الخراب ، وكل هذه الديماجوجية ، هذا الجيل الذى تكون فى ظل هذا المناخ دون أن يعيه كاملا ، وسمع شعاراته ، دون أن يصدق تمامًا ، وشعر بكل ما يجرى ، دون أن يلفه الشعار حتى النهاية ، وقرأ ما يكتبه المبررون دون أن ينجرف .

هذا الجيل الذى نخص منه الشعراء فى هذه الورقة تمثلت رؤيته فى هذا المناخ وقبل أن نتحدث عن هذا الجيل من الشعراء يتحتم علينا أن نذكر الذين سبقوهم توا ، ورأوا وسخطوا ورفضوا اعتماداً على حسٍّ تنبؤى ورؤيوى لما قد يحدث ، وأخص بالذكر الشعراء أمل دنقل ، ومحمد إبراهيم أبو سنة ، ومحمد عفيفى مطر الذين وقفوا على بعد خطوات كبيرة - من هذه السلطة - فهذا أمل دنقل يوجه خطابه إلى السلطة التى لم يتوحد معها ولم يشاركها أحلامها ، ولم يختلط أمره فى أمرهم ، ففى قصيدته الشهيرة « كلمات سبارتكوس الأخيرة » يقول موجهاً الخطاب إلى السلطة :

(لكننى أوصيك إن تشأ شنق الجميع

أن ترحم الشجر !

لا تقطع الجذوع كى تنصبها مشانقًا ...
لا تقطع الجذوع
فربما يأتى الربيع
« والعام عام الجوع »
فلن تشم فى الفروع نكهة الثمر
وربما يمر فى بلادنا الصيف الخطر
فتقطع الصحراء ... باحثًا عن الظلال
فلا ترى سوى الهجير والرمال والهجير والرمال
والظمأ النارى فى الضلوع !
يا سيد الشواهد البيضاء فى الدجى
ياقيصر الصقيع !) (٥)

أما فى قصيدته « من مذكرات المتنبى » المؤرخة بتاريخ ١٩٦٨ ، فيقول :

(أمثل ساعة الضحى بين يدى كافور
ليطمئن قلبه ، فما يزال طيره المأسور
لا يترك السجن ولا يطير !
أبصر تلك الشفة المثقوبة
ووجهه المسود ، والرجولة المساوية
أبكى على العروبة) (٦)

وبعد سنوات أخرى يقول بسخط كبير !

(قلت لكم
لكنكم
لم تسمعوا هذا العبث

ففاضت النيران ، وفاضت الجثث)

أما عفيفي مطر فيقول :

(لقد جئت إليكم ، أتأرجح في مشنقة اللبلاب

أغتصب اللفظة بعد اللفظة : أصرخ

يا .... يا أرضي

كوني قداسا يتلى في صلوات الرفض

كوني سكينًا في أضلاع البغض

كوني لفظًا مسنونًا يفقأ عين الصمت) (٧)

إذن كان هناك صوت آخر وضمير عبر عن نفسه شعرًا على عكس من توحدوا ، صوت آخر وضمير آخر كان ينبىء ويتنبأ ، بين ثنايا خطابه حالة الرفض الناشئة ، اعتمادًا على رؤية مختلفة ، ومناوئة ، ومتوجسة . هذا الصوت هو الذي دشن للجيل الذي أتى بعد ذلك ، فلم يتوحد مع السلطة ، ولم تندمج أحلامه مع أحلامها ، ولم يغن لأي شيء فيها أو لها ، ولم يقف حتى على بعد خطوات منها بل رفضها ، وتظاهر ضدها مشاركًا في أحداث ١٩٦٨ ، وخرج صراخه - جهرًا - لأول مرة في شوارع المدينة ، محاولا أن يوجه خطابه للجماهير ، هذه المرة ، حاملا أشواقها ، ومديراظهره تمامًا للسلطة السياسية ، مطالبًا ولأول مرة بالحريات ومكونًا أوليات الخطاب السياسي المختلف تماما على هذه الأرضية المختلفة ، أما الشعر فراح في خطابه الجمالي يسعى نحو استقلالية عن الخطاب الذي سمي بعد ذلك جيل السبعينات .

في المصطلح :

اختلفت التعريفات والتفسيرات لما سمي بجيل السبعينيات حتى إن معظم من يستخدمون هذا المصطلح يشكون في مصداقيته ويقدمون احترازات حول ، تفسيره ، ليخلصوا إلى أنه ليس صحيحًا تمامًا ، وحوله غموض ما ، حيث التقسيمة العشرية التي سادت في النقد الأدبي ، هذه التقسيمة خاطئة ومضللة ، فليس من الطبيعي أن نجد كل عشر سنوات جيلاً أدبيًا له ملامح وسمات أيدلوجية تختلف عن أدب العشر سنوات التي سبقتها أو التي ستليها .

وينشأ المشكل من بؤرة أن تعريف الجيل الأدبي ليس تعريفًا ثابتًا ، وهو لا يتأطر بزمن ، وإلا سنعترض على الجيل الذي أطلق عليه جيل ١٩٢٧ حينما برز في الحرب

الأهلية الإسبانية ، وإذا احتكمنا إلى التعريف اللغوى فسوف يتعقد المشكل أكثر ... ففى لسان العرب « الجيل كل صنف من الناس ، الترك جيل والصين جيل ، والعرب جيل . وقيل الأمة ، وقيل كل قوم يختصون بلغة ، جيل » . (٨)

ويبدو أن هذا التعريف يخالف أيضًا ما قد تعارف عليه النقاد والباحثون ، ويوضح الدكتور جابر عصفور : « إذا كان المقياس العمرى والوعى المتميز ، فكرًا وإبداعًا ، بالتغيرات الحاسمة فى الواقع ، والتمرد الحاد عليها ، والهامشية ، إطارًا مرجعيًا ينطوى الوجه الأول الذى يحدد ما نعنيه بدلالة جيل شعراء السبعينيات فى مصر ، من حيث هو جيل ذو خصوصية ، فإن الوجه الثانى لهذه الأطر المرجعية يرتبط بطبيعة الرؤيا المتميزة التى صاغها إبداع هذا الجيل الذى طمح – ولايزال – إلى تأسيس هوية فصامية على مستوى الإبداع » (٩) .

إذا كان هذا التعريف لناقد متابع لحركة شعراء جيل السبعينيات فهناك تعريف لواحد من أبناء الجيل هو الشاعر حلمي سالم ، وأظن أنه لايبتعد كثيراً عن التعريف السابق يقول « يتضمن المصطلح تحديدًا اجتماعيًا سياسيًا أفقياً فى أن جانبه الاجتماعى السياسى ينبع من الإشارة إلى المجموعة الشابة من الشعراء الذين خرجوا من قالب الواقع الاجتماعى السياسى الثقافى المصرى فى أواخر الستينيات ، وكل السبعينيات ، مشكلتين موقفًا ورؤية على أرضية الرفض الاجتماعى والفكرى للواقع ، من زاوية الفكر التقدمى ، بتنوعاته المختلفة ، الطامح إلى مجتمع عادل بحق متقدم . أما جانبه الفنى فينبع من الإشارة إلى أن هؤلاء الشعراء أكدوا على إبراز الموقف الاجتماعى المتقدم بتشكيل فنى متقدم ، وعبر تحديدات تصويرية وموسيقية تتجاوز الراهن الشعرى المحيط » (١٠) .

يلاحظ من التعريفين السابقين ، ومن تعريفات كثيرة لنقاد آخرين ، أن هذا الجيل تكون على أرضية الرفض للواقع الاجتماعى والسياسى والرفض لهزيمة ١٩٦٧ ، وبالتالى لكل تجليات السلطة القائمة – ثقافيًا وسياسيًا – وبالتالى جماليًا ، ولذلك نجد أن الشعراء (دنقل ومطر وأبو سنة) الذين رفضوا قبلا وتنبأوا بالهزيمة ، قد أسسوا لهذا الجيل الذى سمي بعد ذلك بجيل السبعينيات ، وإن كان الأداء الجمالى قد اختلف عند واحد أو تطور عند آخر ، أو اتسق معهم عند ثالث ، فإن الأرضية أو الخلفية التاريخية تكاد تكون متقاربة .

إذن فالجيل كانت قد تبلورت رؤيته حول حدث ، هذا الحدث الذى تكونت حوله سمات مشتركة ومتفاوتة فى الدرجة ، والحدث هنا هو الهزيمة ١٩٦٧ (الذى تلته

أحداث عمقت من تبلور هذه السمات ، مثل حرب الاستنزاف ، ورحيل عبد الناصر ، وحرب ٧٣) هذه السمات هي الرفض والسعي لدى الشعراء نحو تشكيل وعي جمالي وثقافي وأيديولوجي مناقض لهذا الحدث .

هنا تكونت حول هذا الحدث شريحتان من الشعراء ، شريحة كبرى حرثت الأرض وبذرت بذور وعيها وشريحة صغرى واصلت الطريق لاستشراف أساليب وتيمات فنية - ربما أكثر نضجاً ، ربما أقل أفقاً ، ربما متقاربة ومتشابهة ومتجانسة معها جداً - هذه الشريحة الصغرى هي التي - في اعتقادي - نطلق عليها « شعراء السبعينيات» .

ونحن نذكر أن شعراء السبعينيات نشأوا ، وتكونوا ، وتجلت إبداعاتهم في ظل مناخ مشحون بأجواء وشعارات وأيديولوجيات متواجهة ومتناقضة ومتواشجة ، لانقصد بذلك أن انفعالهم بهذا المناخ وذلك الحدث يقتصر عليهم فقط ، بل نقصد أن انفعال هذه الشريحة من الشعراء يتسم بميسم خاص ، يرتبط بظروف نشأتهم المؤطرة بزمن محدد وبوعي أيضاً محدد ، هذا الزمن الذي يبدأ بثه وتأثيره منذ مطالع الخمسينيات ، منذ حريق ٢٦ يناير ، مروراً باستيلاء ضباط يوليو على ناصية الحكم ، وسن القوانين العسكرية التي انتظمت عليها شئون البلاد وتصفية الأحزاب ، وحوادث الاغتيال السياسي التي وقعت وفشلت ، وخطابات عبد الناصر ، وتضمن هذا الزمن كما هو معروف بعض الإجراءات الاقتصادية التي حسنت نسبياً بعض الشروط المعيشية للطبقات الفقيرة ، مثل قوانين الإصلاح الزراعي والتأميم ، وماسمي بقوانين يوليو الاشتراكية التي أزاحت في الوقت نفسه من أمام السلطة شبح الطبقات الرأسمالية التقليدية ، وهكذا إلى أن وصل الزمن إلى ٦٧ ، وذلك الحدث الذي زلزل الأرض تحت أقدام الجميع ، هذه الزلزلة التي تأثرت بها كافة الأجيال الكائنة ، وانفعلت بانفعالات مختلفة ، تجاه هذا الحدث .

أما عن هؤلاء الشعراء ، فاختلطت شعارات الماركسية المطروحة في بعض المجالات (١١) بشعارات القومية العربية بالأفكار الوجودية متناثرة هنا وهناك ..! اختلطت هذه الشعارات في ظل سلطة مهزومة ، ظلت تكابر وظلت رموزها تروج شعاراتها مثل « ماأخذ بالقوة لايسترد إلا بالقوة » .

ممزوجاً ب « لاصوت يعلو فوق صوت المعركة » .

وبالطبع لابد أن ينعكس هذا الوعي المختلط والمشتت والمهزوم أيضاً في التجليات الإبداعية منذ أصبح لهؤلاء الشعراء وجود شعري ، وكيانات شعرية عند مطالع السبعينيات .

فى الأيديولوجيا :

وبدون أن نخوض في متاهة التعريفات الكثيرة والمتعددة والمختلفة باختلاف المناهج والاتجاهات فى تفسير ماذا تعنى الأيدلوجيا (١٢) ؟

سنعتبر مع ميشيل فوكو أنه « حتى الهواء الذى نستنشقه فى نشاطنا البيولوجى الصرف مشبع بالأيدلوجيا » (١٣) وإذا اعتبرنا أن الخلفية السياسية الاجتماعية التى عرضنا لها سابقًا مكون رئيسى لأيديولوجيا هذا الجيل فسوف نذهب إلى أن الكتابة بشكل عام هى التجلى الصريح والواضح لهذه الأيدلوجيا التى تكونت ، ومازالت تتطور وتتبلور يوما بعد يوم ، عبر المتغيرات السياسية الاجتماعية المحيطة بأبناء هذا الجيل .

وإذا كانت الكتابة هكذا بمختلف أدواتها ، فما هو موقع الأدب فى حقل الكتابة ؟ هناك فقرة لكمال أبو ديب اضطر لاقتباسها كاملة يقرر فيها: « أن الأدب فعل لغوى ، وعندما ندرك هذه الحقيقة البسيطة ونبدأ فى استقراء منطوياتها ندرك وبشكل حاسم أن الأدب فعل فى فضاء أيديولوجى ، بل ندرك ما أبعد أهمية من ذلك بكثير ؟ لأن الأدب على وجه الخصوص فعل لغوى فهو فى الآن نفسه فعل أيديولوجى ، وكما أن الأدب فعل لغوى فإنه كذلك اختيار مستمر » (١٤) .

يتضح من ذلك أن الأدب فعل أيديولوجى ، ولكن كيف نكشف ذلك فى شكل جنس أدبى ؟ خاصة الشعر هل الأيدبولجية هنا تكمن فى مجموعة المفاهيم التى تحيط بالنص الشعرى ؟ أم أنها تتجلى فى المقولات الواضحة والصريحة المتناثرة هنا وهناك فى أرجاء القصيدة ... أم أنها تترسخ عبر الإيحاءات التى يرسلها النص وتشيع من بين سطوره ، أم أن البنية هى الفيصل الرئيسى والحاسم فى تحديد الأيديولوجيا بوصفها تصوراً مختلفًا ، و مغايرا وحاملاً لكافة الأبعاد السابقة ، وأن البنية هى التى تنتظم كل هذه العناصر ، فضلاً عن المكونات المتعددة من إيقاع ، وصورة بأشكالها المختلفة والمتعددة ، هذه البنية التى تتركب من مجموعة مكونات أسلوبية وصورية قائمة على أنساق دالة وفاعلة ، وباثة للأبعاد الأيديولوجية الكامنة والصريحة ، كما أن البنية تتضمن أيضا الشكل ، باعتبار أن الشكل هو الحجر الأول فى تشكيل البنية ؟

لذلك سوف أعتبر أن فى الشعر بعدين للأيديولجيا :

البعد الأول : هو البعد الأساسى والصريح والحامل الرئيسى لجدوى الأيديولوجيا ، يتركز فى البنية ، بوصفها مميزاً حاداً وحاسمًا للتصور الكلى لماهية

وطبيعة الفن باعتبار أن الماهية والطبيعة ينطويان على كل هواجس الشاعر في السياسة والدين والعلاقات الاجتماعية والطقوس الشعبية التى تتشكل فى إيقاع وصورة ولفظ وشكل وتراكيب لغوية ... إلخ وسوف نسمي هذا البعد ، البعد الصريح للأيديولجيا ، معممين أن تاريخ الفنون بشكل عام هو تاريخ يتأسس على التغيير والتطور في البنية .

أما البعد الثاني : فهو يأخذ شرعيته من البعد الأول ، ومجموعة المقولات والمفاهيم والتصورات الذهنية المثبتة داخل النص الشعرى ، والتصورات التى تقوم على وصف « الذات الشعرية » فى شتى أشكالها ، الفرح والهزيمة ، والانتصار ، والمهانة ، والانسحاق ... إلخ وسوف يتضح لنا أن ذلك البعد بعد ضمني ومستتر ، ويأخذ هذا البعد أيضا عدة أشكال عند الشعراء ، بل يأخذ أشكالاً متعددة لدى الشاعر الواحد ، عبر نصوص مختلفة فى مراحل زمنية مختلفة .

إذن ليست طبيعة وجدوى القول الذى يتسم أحيانًا بالحكمة أو العظة أو الفرح أو الهزيمة ، وليست حالة البوح الذى يأخذ شكل الاعتراف أو الوصف التاريخي لمدينة ، كل هذه الأشياء ليست محددة بشكل رئيسى للأيديوجيا التى يتسربل فيها النص ، ولكن البنية التى تصاغ وتتشكل وتتركب وتتبنى بها كل هذه العناصر القولية أو الوصفية أو البوحية أو التاريخية فى النص .

لذلك نجد أن شعراء السبعينيات يختلفون فى كيفية ودرجة إعطاء نصوصهم الطابع الأيديولوجى المميز لهم الذي يعطى للجيل هذا الفضاء التغييرى والتثويرى الذى يشيعونه منذ أكثر من عشرين عامًا ، والذى يزدحم بكم هائل من المقولات والتنظيرات والإبداعات المختلفة ، والنصوص التى تتدرج فى مستوياتها الفنية ، وأحيانًا تصل إلى درجة التناقض .

ربما لانستطيع فى هذه الورقة التى نحن بصددها أن نكشف – بشكل واف – عما ألمحنا أو صرحنا به ، لأن ذلك قد يحتاج إلى دراسة مستفيضة ومختلفة ومتوسعة . ويكفينا هنا أن نقلب فى هذه التربة التى تربط فى حالة ورقتنا هذه بين شعر السبعينيات والأيديولوجيا .

ولكن كيف نكشف ماألمحنا إليه فى تدرجات وتطورات متباينة للأيديولوجيا عند شعراء السبعينيات وجماليات هذه الأيديولجيا عبر البعدين اللذين أشرنا إليهما –

البنية باعتبارها بعداً صريحًا ، فعالاً للأيديولوجيا - ومجموعة المقولات والمفاهيم ، والتصورات الذهنية المنبثة ، داخل النص والداخلة ضمن تركيب النص ، أى ضمن بنية فى إطار تركيبها وتشكلها تبحث عن طرق وجدوى للقول أو الوصف أو التاريخ ... إلخ .

لذلك سوف أتصور أن هناك بنية لقصيدة السبعينيات ، هذه البنية لها مكونات وعناصر مستحدثة للغة ، والإيقاع ، والصورة ، ومجموعة المدخلات الأسطورية ، والحكايات الشعبية والألفاظ الصادمة ، والمألوفة فى أحيان كثيرة ، ومحاولة إدخال النص الشعرى في مغامرات تشكيلية تصل فى بعض الأحيان لإنتاج جماليات راقية ، وفى أحيان أخرى تنحدر بالنص إلى فوضى كاملة لايحتملها هذا النص ذاته ، فتفجره ، ويصبح نصا ضد نفسه أو ضد البنية .

وسوف أتصور أن هناك فى شعر السبعينيات بنية / مركز مهيمنة ، بنية طامحة ، وجامحة ، وطاردة للمألوف والسائد ، ومغيرة ومتغيرة دومًا ، وبالتالى فهى محققة للبعد الأيديولجى الواضح فى أقصى صوره وتجليه .

وأتصور أيضًا أن هذه البنية الطامحة استطاعت أن تعمل على استنهاض وتشغيل البعد الأيديولوجى المستتر وتسكينه فى أحسن صوره ، هذا البعد كما أشرنا هو مجموعة الأقوال والمفاهيم ... إلخ .

وبالتالى إزاء هذه البنية / المركز المهيمنة ، نشأت أشكال متدرجة على سفح هذا المركز / تابعة ، ومفتتة دائمًا على هذا المركز ، وتسود بهذه الأشكال جماليات مختلفة تجعل منها مجرد صور وأشكال تدور فى فلك البنية الأساسية .

ولأن مايهمنا هو البنية / المركز المهيمنة ، بوصفها محققة لما نصبو إليه من إيضاح ، فسوف نركز عليها واضعين فى اعتبارنا أن كل إيضاح قابل لاستشكال نقدى ، واختلاف ، مع إعطاء النماذج الدالة على مانحاول استبيانه ، وسوف نعطى هامشًا أيضًا للأشكال المتدرجة فى فضاء المركز ، والتابعة باعتبارها نافية للأيديولوجيا التى تنطوى عليها الصفة التغييرية والتثويرية التى نشأت ونمت وتطورت فى ظل التجربة الشعرية فى السبعينيات .

وقبل أن نوضح ماأشرنا إليه باختيار نماذج تطبيقية للشعراء ، أود أن أشير إلى أن شعر السبعينيات قد مر بتحولات تطويرية متعددة ، ومستمرة ، وأحيانًا انقلابية

فى محاولة القصيدة لتحقيق أقصى جماليات ، ومن الطبيعى أن تخفق بعض النماذج فى القصيدة ، وقد تنجح نماذج أخرى فى تحقيق هذه الجماليات وقد يخرج نموذج ثالث عن دائـرة الجمـاليات ليدخـل فى دوائر أخرى تنتمي إلى الوصف ، أو القول ، أو الحكمة ، أو العظة ... إلخ .

وفى إطـار تلك التحولات والتغيرات المستمرة للقصيدة عاش الشعر حالة من التوتر ، مازال يعيشـها إلى الآن بين مدشنين لتجربة الشعراء ومتحمسين لها ، ومنظرين لتأسيس بيان جمالى لها ، ورافضين للتجربة ككل ، ورافضين للأسس الجمالية التى قامت عليها القصيدة فى السبعينات .

وإذا كان شعراء السبعينيات قد طرحوا أفقهم الشعرى ، بشكل حثيث وهامشى فى مطالع السبعينات فهم فى الثمانينيات ، وإلى الآن ، يطرحون نماذجهم بقوة واستبسال يحسدون عليه برغم مايعانيه بعض هذا الشعر من رفض جماهيرى عام ، ورفض ثقافى أيضاً .

فى ظل التحولات نرى أن نموذج القصيدة الذى قدمه الشاعر حلمى سالم فى ديوانه « حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض" (١٥) لايحقق الجمالية التى نجدها فى ديوانه » فقه اللذة » (١٦) وينطبق هذا القول أيضاً على الشاعر محمد سليمان الذى لم تكن قصيدته قد تخلت عن شوائب الستينيات فمن يستطيع تخليص ديوانه الأول « أعلن الفرح مولده » (١٧) من تلابيب شعر عفيفى مطر ؟

لن نستطيع أن نناقش كافة النماذج التى بين أيدينا لشعراء السبعينيات ، ولكننا سنختار أكثر النماذج المحققة لما أردنا إيضاحه ، وأرى أن الشاعر حلمى سالم تنطبق عليه الشروط التي نراها قد كونت شعر السبعينات ، فهو ولد عام ١٩٥١ ، والتحق بكلية الآداب في أواخر الستينيات ، وعاش الأحداث الكبرى التغييرية ، وتماس مع العمل السياسى المباشر فى الجامعة ، وفى مظاهرات ١٩٧٢ قبض عليه مع المتظاهرين واعتقل ، وأسس عام ١٩٧٧ مجلة إضاءة ٧٧ (الناقل السياسى لكافة المقولات والإبداعات لشعراء السبعينيات فى تلك الفترة) ، أصدر أول دواوينه « حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض » عام ١٩٧٣ ، وهو مازال يبدع ويجرب ويطور ، فقد أصدر بعد ذلك ثمانية دواوين آخرها « سراب التريكو عام ١٩٩٦ "، وعاش تجربة الحرب فى بيروت ، وأنشأ ديواناً حمل عنوان « سيرة بيروت (١٨) إذا فالشاعر حالة نموذجية فى

تماسه وتشابكه مع الأحداث الكبرى لهذا الوطن ، وتجلى هذا التماس والتشابك فى شتى نصوصه الشعرية ، مستشرفا أفقًا جماليًا مختلفا ،حالاً لهذا الاستشراف الجمالي المختلف ، بضرب أسس البنية القديمة فى سبيل بنية قصيدته الخاصة، وفى كتابه « أحفاد شوقى » (١٩) يقول الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى « ربما كان حلمى سالم هو أكثر شعراء جيله تجريبًا (٢٠) » .

لماذا يعتبر أحمد حجازى أن الشاعر حلمى سالم أكثر شعراء جيله تجريبًا ربما لم تأت إجابة حجازى وافيـــة أو شافية بسبب أن حجازى يرى فى تجربة حلمى سالم « هذه الطاقة التى تتجمع فيها مواهب الشاعر وعواطفه وخبراته وملكاته فتجعل التجربة اللغوية سبيلاً إلى كشف عن الشخصية الشعرية التى لا يجوز أن نختصرها فى بعض الحيل والتشكيلات النحوية والبلاغية والعروضية » (٢١) هل حقًا تنطوى تجربة الشاعر حلمى سالم على مجرد حيل نحوية وتشكيلات لغوية وبلاغية وعروضية فقط لتختفى الشخصية الإنسانية للشاعر؟ أعتقد أن ذلك يحتاج إجابة ليست بنعم أو لا ، بل يتطلب منا أن نضع قصائد شاعرنا محل نظرنا النقدى متواصلين مع ما كنا قد طرحناه سلفًا ولإيضاح ما تنطوى عليه البنية .

واختيارنا للشاعر حلمى سالم لا يعنى أنه الوحيد الذى يملأ ساحة السبعينيات ، ولكن نموذجه الشعرى يحقق درجة كبيرة من توافر الشروط التى عرضناها ، منذ ديوانه الأول « حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض » والشاعر حلمى سالم يضع تجربته فى أتون التجريب والبحث عن بنية متشابكة مع كافة إشكالياتها ، فى اللغة والإيقاع والصورة واللغة الاستعارية ، التقريرية ، والإيقاع الداخلى والخارجى التفعيلى والنثرى ، بعد ذلك ، والصورة عبر أشكالها المختلفة ، ونورد على سبيل المثال أول قصيدة فى أول ديوان عنوانها « مكابدات كتابة قصيدة » تقول القصيدة :

(١ - يشطرنى الحرف الموجع نصفين

نصف يعوى فى أحشائى

ككلاب ضالة

والنصف الثانى يزأر فى شريانى

كالمردة

أتقلص كالأمعاء المسمومة

أمد وأنجزر كثور معتوه القرنين

أنفرط كحبات الرمان النيىء

أتشقق - ظمأ ... حبلا - كالأرض

أتخمر كسماد حى

٣ - ينفلق الكبريت مخاضا ودماء

قابلة الضوء الوحشية تشطر رحمي شطرين

شطر يندرج على الورقة

والشطر الثانى يتحول فى رئتى

يبقى ... ينخرنى

كالداء المزمن) (٢٢)

ربما لا تقدم القصيدة سوى أننا إزاء شاعر قادر على تطويع اللغة فى تشكيلات إيقاعية ، وصورية ، لتصل إلى بنية خاصة ، تصبو إلى حفر ملامح ، محاولة أن تتخلص من تأثير شعراء سابقين مثل عفيفى مطر على وجه الخصوص ، ويرغم ذلك استطاعت القصيدة أن تقدم لنا شاعراً ينبىء بجديد ، ويبشر بقدوم تجربة جديدة ، إذن ما هى العناصر التبشيرية التى تنطوى عليها القصيدة ، محاولة التخلص من التيمات السائدة آنذاك ، ومنفلتة بصعوبة من هذه التيمات .

تقدم القصيدة مجموعة صور تبدو للوهلة الأولى منفصلة عن بعضها البعض ، ومفككة، ولايجمع بينها سوى الإيقاع الموسيقى الحاد الذى يؤدى إلى التماسك الوهمى الذى نراه فى قصائد أخرى .

وعندما نتأمل رويداً ، سنرى أن هناك علاقات تراسلية تنشأ بين كل صورة وأخرى لتعطى هذه النوبة / الأساس شرعية جمالية فى بنية القصيدة .

تنقسم القصيدة كما نرى إلى ثلاث فقرات ، كلها تبدأ بجمل فعلية :

- يشطرنى

- أتقلص

- ينفلق

ونرى أن الفقرات لاتقتصر على أنها جمل فعلية فحسب ، بل أن الأفعال هنا أكثر مما يحتمله جسد القصيدة لكن هذه العلاقات التراسلية بين الأفعال تنتج دلالات متواشجة تشحن القصيدة بظلال ربما كابوسية ، ربما إيحاء بالأجواء التى يعيش فيها الشاعر .

فلنتأمل هذه الأفعال مرة أخرى ، ولنحاول أن نكشف مدى قابليتها لصياغة الحالة الكابوسية ، (يشطرنى ، يعوى ، يزأر ، أتقلص ، أنمد ، وأنجزر ، أنفرط ، أتشقق ، أتخمر ، ينفلق ، تشطر ، يتحوصل ، يبقى ، ينخزنى) من رصد الأفعال السابقة فى القصيدة نجد أن الذات الشعرية تقع تحت سيطرة قوى طاغية فهى مهددة بالانشطار ، وعواء الكلاب الضالة ، وزئير (المردة) وهى إزاء هذه الأخطار التي تهـــددها لاتجد إلا التقلص والانفراط الذى يعنى الضياع ، والتشقق ، والانفلاق .

ويبدو أن صياغة الفقرات بهذه الكيفية ، واختيار هذه الأفعال التى توحى بحركة عالية : المد ، والجزر ، والانشطار ، والانفلاق ، والانشقاق ، تعطى القصيدة ديناميكية خاصة .

أما شحن القصيدة بأصوات العواء والزئير ، والانشقاق ، والانشطار فيوتر أجواء القصيدة هذا التوتر الفنى .

إن اختيار الشاعر لعدد الأفعال ، ونوعيتها ، خالقًا ، ومنتجًا هذه العلاقات التراسلية بينها وبين بعضها وحركتها ، بصوتياتها المختلفة ، باعتبار القصيدة نموذجًا يهيىء لاستقدام واستحضار أشكال أخرى من التجريب فى البنية ، مع الوضع فى الاعتبار أن القصيدة تخلصت إلى حد ما من سمات القول ، والوصف والتاريخ ، والسرد القصصى شعرًا ، واعتمدت على أولويات التركيب اللغوى الصورى ، واستشراف بنية للقصيدة من خلال خلق علاقات بين عناصر تكوينها ، ونحن لانستطيع أن نتلمس معطيات الإنجاز الشعرى فى السبعينيات من خلال شاعر واحد بالطبع ، ولكننا نشير إليه ، ونتلمس بداياته .

إذن لاغرابة عندما نستدعى قصيدة أخرى أشعلت حواس الشعراء وأطلقت طاقات التجريب إلى حدود لاتحد .

القصيدة هي « القاهرة » للشاعر الراحل على قنديل ، ولأن هذه القصيدة بالتحديد طبقت عليها إجراءات نقدية عديدة ، فلايبقى لنا هنا سوى الإشارات السريعة التى تدلنا على مدى تحقيق الشاعر لبنية مغايرة .

(شريط القطارات كان يوازى تفجر وردة

وكان المساء خواتم ذهبية فى الأصابع

تورد للقلب مايعجز الصمت أن يحتويه

،وكان المدى صاريا لايقيم) (٢٣)

هذا هو المطلع للقصيدة التى يسترسل الشاعر فى بنائها ، من خلال صور ممزوجة بحوارات قصيرة ، هذه الصور التى تملك جرأة المغامرة :

شريط القطارات كان يوازى تفجر وردة .

اجتراء الشاعر على مقارنة وموازاة عنصر من عناصر الحياة الاجتماعية بحركة فى الطبيعة ، وهى حركة تفجر الوردة .

إن قراءة مطلع القصيدة يدلنا على أن الشاعر يتأمل رحلته من القرية إلى المدينة وهو يستقل قطاراً فيسرد مارآه ، ناقلا لشعرية الأشياء التى يراها .

إن الشاعر هنا لايبوح ولايقول ولايصف ، لكنه يبنى ويشكل ، وتأتى أشكال الوصف والبوح والتأملات خادمة ومطوعة لهذه البنية مستشرقة رؤيا وعالمًا ينكشف لنا عبر هذه البنية الخلاقة :

(من أشعل الورد أرجوحة ؟

والطفولة جنية ؟

والسديم رحيلا إلى الجنة) (٢٤) .

ثم :

(سألت القطارات ، كان شريط القطارات زغرودة لاتحد ، أجابت ، تعال فمن طرز الرأس ، بالاشتهاءات ؟

حرر كعب الصغير من النوم ؟

أطلق هذا الصغير ؟ الغرابة !) (٢٥) .

إلى أن يقول الشاعر :

(غفوت قليلاً

وكنت أرى النهر يجرى) (٢٦)

ويسترسل الشاعر في بناء صوره ، وسرد تأملاته ، ووصف مايرى بطريقة خاصة خاضعة لبنية خاصة ، عبر إيقاعات متنوعة ومتقلبة من الخفوت إلى الوضوح الصوتى الإيقاعى ، وعبر حوارات ضمنية مكثفة ، واستخدام أبعاد مكانية !

(انغرست لافتة أولى :

القاهرة) (٢٧) .

هذ الشاعر يعى قيمة السرد والوصف والقول والتصريح والتأمل ، من خلال حركة فى بنية متكاملة تخترق البنية الكلاسيكية ، بجرأة غير مألوفة فى ذلك الوقت ، والقصيدة مذيلة بتاريخ ٣١ مارس ١٩٧٥

تعمل مكونات القصيدة – التى ينشيء الشاعر بينها علاقات جمالية وبنائية – على إيقاظ واكتشاف بنية مغايرة ، رابطًا أجمل مايكون الربط بين كنايات لغوية وشعرية متحركة بين أشكال مختلفة ، بين فتح نافذة القطار ، وفتح تجربة الحياة ، وتعمل الجملة الشعرية على تشغيل الجملة التى تليها فى ترتيلة جمالية ، انظر الفقرة :

(أفتح نافذة

يتهدج يصل الشرق بأعصاب الغبطة

أفتح عمقًا

تنشطر اليقظة في ألق الشيخوخة

فأعدل هندامي

أفتح .. أفتح تجربة

القاهرة تتربع على العرش) (٢٨)

ويهذا تتوالد وبتواتر الصور لابطريقة التداعي الحر ، ولكن بهدف خلق بنية كلية . من خلال إيضاح هذه المجاهل المكانية أمام الشاعر تتضافر الصور والإيقاعات بينها وبين بعضها متناسبة مع التركيب اللغوى ، ليعطي أبعاداً تحققت في هذا الوقت للبنية وبالتالي أقصى عناصر التحقق الأيديولجي لهذه الطاقة التثويرية التي قلما نجدها عند شعراء آخرين .

إن قيمة شعر الراحل على قنديل تنبع من هذا الاجتراء على إنتاج بنية مغايرة ودالة وفعالة ، في حين أن زملاء له في المرحلة نفسها خرجت قصائدهم عن الهدف الأساسي ، وهي خلق « بنية مغايرة » فكانت هذه القصائد تدور في أشكال معلقة دون بنية ، هذه الأشكال تجاهد من أجل الخروج عن السائد ، ولكنها لاتحقق هذا الحلم / الهاجس الذي ينتج بنية ، سرعان مانكتشف أن هناك خللاً بيناً ، وواضحاً ، هذا الخلل لايعني تخريب وتشويه البنية السائدة ، ولاهيمنة لاكتشاف وإبداع بنية مغايرة ، ولكن هذا الخلل يدلنا على أن التجريب مبالغ في إدعائه ، ولانستعيد كل شعراء السبعينيات من هذا التجريب المبالغ فيه ، وقد وقعت قصائد كثيرة خارج هذا التجريب الفني ، وخارج طموح البنية المرتكزة على البصيرة ، ليست مجرد أشكال بصرية ، أو تجريبات لغوية ، هذه التجارب التي أسقطت من حسابها نبل المعنى الذي يتجلى في البنية .

في قصيدة عنوانها « ممالك » للشاعر عبد المقصود عبد الكريم ، نقرأ :

(دولة القلب جاورت دولة السل وانهارت ،

يفزع سكان القلب ، يهاجرون في الجمجمة

أنصب مخي خياماً تقيهم شر الفناء وشر النخاسة

أنقب في الحرمان - كنز الطهر - عن صدر غير مسلول) (٢٩)

وبعيداً عن البحث عن شيء فى هذه الفقرة ، فالشاعر يلجأ إلى استخدام أشكال بصرية في القصيدة من خلال التصغير ، والتكبير ، والخط الرقعة ، وهكذا أشكال مجردة من البنية ، وإسقاط لنبل المعنى فى الشعر .

وهناك قصيدة للشاعر حسن طلب بلغت في الاعتماد على الشكل البصرى صورة لم يبلغها شاعر آخر ففي قصيدة « بنفسجة للجحيم » في ديوانه « سيرة البنفسج » ونشرت وقت كتابتها في مجلة الدوحة القطرية ، وقدم لها الناقد رجاء النقاش ، وهذه القصيدة تعتمد على الشكل البصرى المحض ، والشكل الخارجي للشعر ، وهناك تجارب اعتمدت على التراكم الكمى للصور المتواترة التى تتداعى فى استطراد ، وليس في بنية ، وذلك نجده في بعض قصائد ديوان « الخضراء » لأمجد ريان » ، فنقرأ في قصيدة « البوابة » :

(مطر من الحناء فوق القلب

البرق من تلاه طفل فارع الحزن

من حجر البيوت رأيت طفلاً آخر

ففزعت ، قلت اللون بنى على جسد ا لصغير

اللون محترق

وقلبى غارق فى غرين الطفولة الغربية التى لم يعرفوها) (٣٠)

ومن التجارب التى تنشأ على التضاد اللونى ، نقرأ لأمجد ريان بعنوان « يغنى الكورال على السلالم الرملية » .

(يحاصر الأصفر الهواء والخلاء

يصبح الأصفر دوامة تلتف على الصخر

والأسوار ، يقترب الأصفر

من القفاز

يدوس التراكيب)

وهكذا تسبح القصيدة فى الشكل وليس التشكيل في تواتر الصور وليس البنية .

وتقع تجارب الشاعر محمد عيد إبراهيم فى هذه المساحة التى تعتمد على حذف عوامل الربط بين عناصر القـــصيدة وترك القارىء لخلق جملة وقصيدة جديدتين ففى ديوان يحـــمل باسم « قبر لينقــض » نقرأ للشاعر تحت عنوان « تبضعت من دمى » :

(إنه سؤال

ظللنا عبر نافذتى

له لون الصحارى

لى داهية

كبرياء بحناء أغنية تأمر

انحنى بالليل

قومى إلى الشمس فى جسمه

هل بكاء

مقضى

علىّ

أن أعود حجراً محرمًا (٣٢)

إن هذين النموذجتن الشعريين يظللان ويملآن مساحة الزمن البادىء من أوائل السبعينيات إلى الآن .

النموذج الأول يبدع بنية مخترقة ومغايرة للبنية ، سعيًا نحو تشكيل وإبداع بنية تحقق أقصى طموح جمالي أيديولوجى معبراً عن هذا الأفق التثويرى الذى بشر به جيل السبعينيات ، والنموذج الآخر قفز خارج البنية ، هذا النموذج الذى ينبثق عن ارتباك فى الوعى الجمالى فينتج نموذجاً مشوهاً ، وبالتالى يقلل من قيمة الأيديولوجى الساعى لصياغة وجدان يطمح إلى تغيير .

بين هذين النموذجين يقف النموذج الثالث بحياد تام ، ويعتبر هذا النموذج امتداداً لتجربة قصيدة الريادة وماتلاها ، وبالتالى لايتجاوز الإطار السائد ، هو نموذج لايطمح إلى بنية ، وينحصر فى القول الصادم أحيانًا وطرح محرمات دينية أو جنسية فى القصيدة ، ويعتمد على الوصف الاستاتيكى الذى لايَخرج من جوهره عن النمط

السابق ، ويتوفر هذا فى بعض قصائد الشاعر عبد المنعم رمضان ، مثل قصيدة إسكندرية » من ديوانه « الغيار » وأحيانا يتسربل هذا النموذج فى تقنيات السرد الشعرى فقط ، دون تطويع هذا السرد فى بنية فعالة ، ونجد تلك الطريقة عند جمال القصاص الذى يقول فى قصيدة .

« الشاعر الكبير » :

(شرطى يهرع
يضرب كفًا فى كف
ويحملق ... يتزمجر ... تنصرف
« المرأة تضحك ، ولا رجل يغنى »
تتسع الرقعة
يتقوس تحت فراغ الظل
شريط المدخل
الشارع يرتفع ... ينخفض
يغفو فى قلقى
وأنا أمضى
مفتونا بأنينى
أتاكل فى وهج الأشجار
المصلوبة فوق الشط) (٢٣)

نجد لهذا النموذج الوسطى تجليات مختلفة ، فهو يظهر فى اللغة كمجرد لغة أحيانًا ، أو ثيأبا حاملة لمعنى فقط ، هذا الشكل تمثله بعض قصائد الشاعر حسن طلب ، هذه القصائد تعتمد على اللغة كاكتشاف قاموسى ، وليس كاكتشاف بنائي وفعال ، اعتماداً على اللغة كإصاتة وجرس ظاهرى، هذا النموذج الثالث الذى اكتفى بأن يتعامل مع عنصر واحد من عناصر البنية ، واستغرق فيها ، ووقف بحياد ، ولم يشتبك اشتباكًا فعالاً مع البنية القديمة ، ولم يخرج عليها ، ولم يقدم على إبداع بنية ، ربما

كسباً واهماً لمساحة من التعاطف ، هذا النموذج يمثل حلاً وسيطاً ، لانستطيع أن نقول إن هناك شعراء بكاملهم يمثلون هذا الاتجاه أو هذا النموذج ، وهذه القصائد توجد لدى عدد وافر من شعراء السبعينات ، عند محمد سليمان ، ومحمود نسيم ، ووليد منير ، وقصائد عند الشاعر حلمي سالم في ديوان « سيرة بيروت » هذه القصائد تمثل النموذج المحايد الساكن ، المتآلف الذى يتخلى عن الراديكالية التى يطمح إليها أفق الشاعر السبعينى فى تجلياته النظرية ، فاستجاب هذا النموذج للمؤثرات الخارجية الضمنية والمستترة لأيديولوجية الشاعر ، نقرأ للشاعر حلمى سالم :

(يلمسنى وتر ، فأجاو به
يسلمنى لامرأة تطلب حصتها من عمرى
فأؤاخيها ، وتؤاخينى
وتحاكى حالتها المخطوقة فى تكوينى) (٣٤)

ودون أن نخوض فى لجج الاستدعاءات الكثيرة للنصوص الشعرية نجد أن الشاعر السبعينى نفسه قد خوض فى هذه الأشكال الثلاثة بمقاييس مختلفة ، وقد يكون أحد هذه النماذج الثلاثة قد استغرق معظم تجربة الشاعر ، مما يجعل معالجة ذلك الأمر صالحة فى مجال آخر ، لكن هذه النماذج الثلاثة ترصد المدى الذى تحقق فيه البعد الأيديولوجى الطامح للتغيير فى السبعينات .

أما البعد الأيديولجى الضمنى والمستتر فهو يمثل هامشاً على متنها ، ولكنه يدلنا على الهاجس ، والشعور الذى يطارد الشاعر ، ويكشف هذا البعد أحياناً عن حالة الذات الإنسانية فى فرحها وحزنها ، وانتصارها ، وهزيمتها ، وهو دائما يقدم الذات عبر مقولات وتصريحات وبوح ، واعتراف ، يقدم الذات فى افتتانها بحالة ، أو رفضها فى حالة أخرى ، برغم أن هذا البعد ما هوإلا أحد عناصر مكونات البنية التى دائما ماتبحث عن شكل لتسكين هذه الأبعاد الضمنية .

إن هذا البعد الأيديولجى الثانى المستتر يتركب ضمن عناصر البعد الأول الصريح ، هذا البعد الذى يكمن ويتجلى فى مجموعة المقولات والتصريحات والتقريرات والمفاهيم داخل النص .

وإذا كان الشاعر السبعينى استطاع أن يقدم بعض النماذج التى تحدثنا عنها سابقًا ، طموحًا نحو بنية مخترقة ومتشابكة مع البنية السائدة ، فهو هنا تتعدد صوره ومواقفه ، وتختلف أشكال القول ، وأنواع الوصف ، فهو مرة يجلد ذاته بقسوة ، وهذا مايفعله ماجد يوسف :

(ووحدى فى ساحة المعنى

بلا عدة

ولاحاضر

ولاعلامات

تلاحقنى الكذا لعنة

وتدفعنى لجلد الذات) (٣٥)

ومرة يسخط على هذه الذات ، ويتنكر لها ، ويقدمها فى صورة متدنية ، يقول الشاعر محمود نسيم :

(كيف اعتدت هذا المشهد اليومى : رائحة الذباب

وجلستى ، مستمنيًا ، فى لذة

عرى اليدين على الجدار

كتابة الشعر الردىء ، تشابه الكلمات

تذكارات موتى ، وانتهاك محرمات) (٣٦)

وفى القصيدة نفسها ، نقرأ :

(كيف احتملت طبيعتى

وحملت إرثى من غوايات المساء) (٣٧)

ونقرأ للشاعر عبد المقصود عبد الكريم :

(أدخن لحظة

أرى أمي بالطين توارى عورتها
أراها طباخة
وكل أخوتى بالجوع ماتوا
وأنا أمضغ خبز المرارة
أدع ممالك أحزانى
أتشتت فى بيوت من حجارة الكآبة
أعشق الذين قوتهم قهوة السواد وخبر النهاية) (٣٨)

ونقرأ أيضًا لنفس الشاعر :

(سفر طويل ، توكأ على موتى
سفر طويل ، أخلع عنك بعض الهزائم
تعر أنت ، هزائمي أتوكأ عليها
وأهش بها على هزائمى) (٣٩)

ونقرأ للشاعر رفعت سلام :

(تلك آيتنا المضيئة
فافتحى
لانجمة تأتى
لاطير يرف على حواف القلب
لاينفجر الصمت المريب عن الفجاءة والذهول
لاشيء
والقلب انحدار ، لاقرار
لاقرار

تلك آيتى اللعينة
فافتحى شباكك العلوى
لايأتى سوى المراثى
والجنازات القديمة
والعويل) (٤٠)

وتقرأ للشاعر حسن طلب :
(في الزمن النحس
من السبعينيات الأنحس
ذيل يترأس
يتسلل بين الوقتين ويسرق تاج الوجهين ويصعد نحو الكرسى
ويجلس
والنيل يسيل كما كان يسيل
فلم يتقلب في مجراه .
ولم ينبس) (٤١).

النماذج كثيرة ومتعددة ومتنوعة ، وتعرض الذات لموقفها ورؤيتها ، وهزائمها ، وشتى تقلباتها ، وأحياناً نجد هذه الذات فرحة ومستشرقة لأفق أجمل وحياة أفضل وأرق وأحياناً ثالثة نجد أن الشاعر ينشغل بوصف أعضاء جنسية لامرأة ، والعزف على هذا الوتر الحسي ، ونحن لاندين ذلك إلا إذا كان خارجاً على البنية ، على الحالة الشعرية التى تستغرق القصيدة وكما أن الشاعر ينشغل بهذا الأمر ينشغل أيضاً بمدهشات أخرى تعطى للقصيدة توتراً وقلقا ، محاولا أن يصطدم مع المألوف الأخلاقى والدينى ، فقط .

ومن النماذج القليلة التى اقتبسناها يقدم الشاعر السبعينى فى أغلب حالاته ذاتاً منكسرة ، ومنهزمة ، تتحسب نحو انشغالات بالمحسوس والجسدى ، وربما يكون الشاعر محاصراً بزمن مهزوم تضيع فيه الذات على المستوى الواقعى ، فتحاول أن

تخلق ذاتًا فنية ، كمعادل موضوعي لهذه الذات المفقودة ، نقرأ للشاعر جمال القصاص في قصيدة بعنوان « سأغني لك » وهو يهديها إلى جمال القصاص !

(ها أنت يا جمال

غادرتك الأحراش القديمة

للهو العنكبوت ووردة الأنقاض تستبيح ،

دمك الرهيف)

ونقرأ للشاعر محمد سليمان مؤكداً ذاته :

(أصاحبني الآن ... ألهو معي

أتحول في الوقت صخراً ونبعًا وأغنيّة

أتحول بحراً وضوءاً

أحاورني)

فالشاعر في الاقتباسين يحاول أن يثبت أن ذاته مفقودة فيغني لها ، حيث أن وردة الأنقاض تهدد دمه الرهيف كما يقول الشاعر ، وفي النموذج الآخر تصاحب الذات نفسها وتحاور الذات الذات ، وتلهو معها ونجد أن هذه النماذج ، بكيفيات مختلفة، تنبث في نصوص الشعراء السبعينيين وإذا كانت هذه الذات مهزومة ومنسية ، فلأنها ذات محاصرة بتاريخ وواقع مهزومين ، وهناك نماذج قليلة هي التي استطاعت أن تستشرق أفقًا آخر ، فالشاعر في كثير من نصوصه ، يرصد لهذه الهزيمة ، هزيمة الذات أو هزيمة الواقع والتاريخ الذي اقتحم المرحلة ، ذات شاهدة ومشهودة في هذا الخراب ، إلا قليلا ، هذا الخراب الذي وزع أشكاله في قصائد الشعراء ليعطي مشهداً ، نأمل في تجاوزه ، مقابل حالة الشاهد والراصد له فقط .

خاتمة

آثرنا أن نقدم الإشكاليات التى تتعلق بتكوين شريحة من جيل شعرى مد بظله على سنوات السبعينيات والثمانينيات كافة ، وشاءت ظروف هذا التكون أن تكون ملتبسة بين الشعارات الوطنية والقومية ذات الوطيس العالى ، والهزيمة العسكرية الماحقة ، وشاءت ظروف التجلى والمشاركة أن تكون أكثر وطأة ، فلم تكن السبعينيات والثمانينيات بكل ما حملته من انكسارات على المستوى المحلى والقومى والعالمى إلا تعميقا لمعنى الهزيمة ، وإمعانا فى تهميش دور الشاعر ، وتجذيراً لعزلته مما دفع الشاعر إلى الانزواء فى صيغه وهمومه الخاصة ، وظهرت جماليات تمجد « الذاتية » وربما يكون ظهور قصيدة « التفاصيل اليومية » وهيمنة أشكال ، وتعدد صورها ، رد فعل لهذا الانزواء الذى فرضته ظروف السبعينات ، برغم حسم حالة اللاحرب واللاسلم فى ١٩٧٣ ، هذا الحسم الذى كان من المفترض أن يفرح به الشعراء ، وبرغم نشوء الأحزاب ، مما يعنى أن عصراً من الديمقراطية قد أتى .. !! إلا أن هذه الأحداث بعينها أبعدت الشعراء رويداً رويداً عن المشاركة الجماعية ، وأوجدت حالة من الانفصال التام عن الغناء الجماعى ، والاستغراق فى تجلياتهم الشعرية ذات المنحى الفردى والذاتى ، والانسحابى.

وربما فى الآونة الأخيرة – فقط – نلمح بعض قصائد للشعراء السبعينيين بدأت تخرج من هذه الأزمة ، مما سوف يلزمنا بتقديم بحث يتعلق ب « التحولات والتطورات الأيديولوجية عند شعراء السبعينيات » راصدين لهذه التحولات عبر السنوات العشرين السالفة.

الهوامش

(١) انظر مجلة الطليعة – العدد رقم ٨ – أغسطس ١٩٦٦ يقول الأستاذ لطفى الخولى فى تقديم المجلة تحت عنوان « وحدة القوى العربية الثورية تخرج من دائرة الشعارات إلى الواقع الحى » يقول : برغم ما قد يكون هناك من الاختلافات الأيدلوجية ، لم تعد كما كان يحدث فى الماضى ، تشكل عقبات أمام اتفاق موضوعى حول وحدة العمل الثورى .

(٢) أحمد عبد المعطى حجازى – الأعمال الشعرية الكاملة – دار العودة الطبعة الثالثة ١٩٨٢ – ص ٣٠٢ – عنوان القصيدة البطل ومهداة إلى جمال عبد الناصر وفى طبعة أخبار اليوم نجد أن العنوان تغير ليصبح « عبد الناصر ٢ » ١٩٨٩ – لم يبق إلا الاعتراف ، ص ٦٢ .

(٣) طاهر عبد الحكيم أقدام عارية .

(٤) أحمد عبد المعطى حجازى – مرجع سابق ، ص ٢٦ . وفى طبعة أخبار اليوم تجد أن العنوان تغير من أغنية للاتحاد الاشتراكى العربى إلى أغنية لحزب سياسى « ديوان » لم يبق إلا الاعتراف » ص ٨٩ .

(٥) أمل دنقل البكاء بين يدى زرقاء اليمامة – دار الآداب ، ص ١٥ ، ١٦ .

(٦) أمل دنقل – مرجع سابق ص ١٢١ .

(٧) محمد عفيفى مطر – مجلة أدب ونقد – العدد ١٢١ سبتمبر ١٩٩٥ ص ٩٩ ، ومكتوبة فى عام ١٩٦٥ .

(٨) ابن منظور – لسان العرب – ج ١ طبعة دار المعارف ص ٧٣٩ .

(٩) د. جابر عصفور – مجلة إبداع – العدد الخامس مايو ١٩٩١ ، ص ٥٠ ، والمقال يحمل عنوان « واحد من شعراء السبعينيات » .

(١٠) حلمى سالم – مجلة الشعر العدد ٥٦ – أكتوبر ١٩٨٩ ص ٢٤ .

(١١) انظر المجلات التى كانت تصدر فى هذا الوقت مثل مجلة « الطليعة التى كان يرأس تحريرها لطفى الخولى ، ومجلة « الكاتب » التى كان يرأس تحريرها أحمد عباس صالح ، فضلا عن الكتب والمطبوعات التى كانت تصدر عن « الاتحاد الاشتراكى العربى » .

(١٢) انظر د. عبد العليم محمد – الخطاب الساداتى : تحليل الحقل الأيديولوجى للخطاب الساداتى ، ويورد د. عبد العليم أن أحد الباحثين الماركسيين أحصى ما يقرب من ثلاثة عشر تعريفًا لمفهوم الأيدولوجيا فى الأدبيات الماركسية فقط ، يتناول كل منها جانبًا محدداً من دلالات هذا المفهوم ، ص ١٩ – كتاب الأهالى .

(١٣) انظر كمال أبو ديب – فصول – العدد الرابع – أغسطس / ١٩٨٥ ص ٥١ .

(١٤) كمال أبو ديب – مرجع سابق ص ٥٤ .

(١٥) حلمى سالم – حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض – صدر عن مطبعة الدار المصرية للطباعة والنشر١٩٧٤ .

(١٦) حلمى سالم –– فقه اللذة – دار شرقيات للنشر والتوزيع ١٩٩٣

(١٧) محمد سليمان – أعلن الفرح مولده – أصوات – بدون تاريخ .

(١٨) حلمى سالم – سيرة بيروت – دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ١٩٨٦ .

(١٩) أحمد عبد المعطى حجازى – أحفاد شوقى – منشورات الخزندار – جدة ١٩٩٢ .

(٢٠) أحمد عبد المعطى حجازى – مرجع سابق ٩٥ .

(٢١) أحمد عبد المعطى حجازى – مرجع سابق ٩٥ .

(٢٢) حلمى سالم – حبيبتى مزروعة فى دماء الأرض ، ص ١٠ ، ١١ .

(٢٣) على قنديل – الآثار الشعرية الكاملة – مركز إعلام الوطن العربى – صاعد ١٩٩٣ ، ص ٨٢ .

(٢٤) على قنديل – مرجع سابق ص ٨٢ .

(٢٥) على قنديل – مرجع سابق ص ٨٣ .

(٢٦) على قنديل – مرجع سابق ص ٨٤ .

(٢٧) على قنديل – مرجع سابق ص ٨٥ .

(٢٨) على قنديل – مرجع سابق ص ٨٦ .

(٢٩) عبد المقصود عبد الكريم – أزدحم بالمماليك – أصوات – بدون تاريخ ص ١٣٣ ، وأعيد نشر القصيدة ذاتها فى الديوان الثانى ، ص ١٣٨ مع إسقاط بعض الجمل .

(٣٠) أمجد ريان – الخضراء – دار أتون – نوفمبر ١٩٧٨ ص ٦ .

(٣١) أمجد ريان – مرأة للآلهة ، دار شعر ، ١٩٩١ ، ص ١٦ .

(٣٢) محمد عيد إبراهيم – قبر لينقض – دون جهة إصدار ١٩٩١ ص ٦٥

(٣٣) جمال القصاص – خصام الوردة – كتاب إضاءة ص ٦ .

(٣٤) حلمى سالم – سيرة بيروت – مرجع سابق ص ٧١

(٣٥) ماجد يوسف – براويز الأنثى – الملتقى للإنتاج الفنى والثقافى – يناير ١٩٩٤ ص ٥

(٣٦) محمود نسيم – كتابة الظل – أصوات أدبية – الهيئة العامة لقصور الثقافة ص ٨

(٣٧) محمود نسيم – مرجع سابق ، ص ٨

(٣٨) عبد المقصود عبد الكريم – مرجع سابق ص ٢

(٣٩) عبد المقصود عبد الكريم – مرجع سابق ص

(٤٠) رفعت سلام – وردة الفوضى الجميلة – الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ٧٤ ، ٧٥

(٤١) حسن طلب – لانيل إلا النيل – دار شرقيات للنشر والتوزيع ص ٤٤

(٤٢) جمال القصاص – خصام الوردة – مرجع سابق ص ٥٧

(٤٣) محمد سليمان – أعلن الفرح مولده – مرجع سابق ص ١٥

القسم الثالث

الندوة

حاضر الشعر في مصر

حضر الندوة كل من الشعراء

الشاعر : أمجد ريان

الشاعر : د . حسن طلب

الشاعر : د . وليد منير

الشاعر : ماجد يوسف

الشاعر : محمود نسيم

الشاعر : فتحي عبد الله

وأعد ورقة الحوار وأدار الندوة : شعبان يوسف ..

شعبان يوسف

أصدقائي الشعراء لما قد أثير من آراء في بحوث مقدمة ومناقشات قد خلت من قبل في مجلات ودوريات وأخيراً في مهرجان الشعر العربي الأول .. وقد تركزت المناقشة حول مراجعة تجربة الشعر في العشرين عاماً الماضية . أود أولاً : أن نستعرض بشكل عام خصوصيات تطور حركة الشعر في مصر في هذه السنوات التي هي موضع المناقشة ، وأود التركيز ثانياً : على مصطلح أو مفهوم الشعر من حركته وجمالياته ، والفكريات التي يستند إليها من خلال نماذجه ، وأود أن نعيد توضيح ما قد غمض أو أغفل أو نفي في تجربة شعر السبعينيات التي برزت تجلياتها في مختلف المجلات والصحف - وأحدثت تأثيراً ملموساً - وشكراً .

أمجد ريان

أعتقد أن الثورة الشعرية الأولى التي شهدها الرومانسيون بداية من المهاجر ، والديوان ثم أبوللو في هذه المدرسة تغير المضمون الشعري لأول مرة في تاريخ الشعر العربي ، فمثالية القدماء كانت تجعل من النص الشعري منطلقاً مثالياً لكي توصل مجموعة من المفاهيم الأخلاقية إلى المتلقي وهناك دائماً مسافة بين الأشياء واللغة محض وعاء لنقل المعنى ، وتشعر أيضاً أن المضمون الأخلاقي الذي تريد القصيدة أن توصله يكونوا سابقين على عملية الإبداع نفسها ، أي أن الشاعر يحضر لما يريد أن

يقول ثم يحضر اللغة التي تصلح لتوصيل هذه المعاني إلى المتلقي ، وأعتقد أن الرومانسية لأول مرة بعد مرور قرون طويلة غيرت هذه الزاوية تماماً ، وانتقل المحك إلى ذات الشاعر نفسها ، وقدمت القصيدة الرومانسية مضموناً جديداً مختلفاً ومتغيراً عن المضمون القديم طبعاً .. أبناء الطبقة المتوسطة الذين رحلوا إلى أوروبا ونقلوا ثقافة أوروبا ، ونقلوا فنها وأدبها ، ونقلوا إلينا هذا الهم الجديد الذاتي الذى له ما يفسره بشكل أكبر اجتماعياً واقتصادياً وفكرياً مما يجسد المرحلة الجديدة .

قدم الشعر الرومانسي لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى الذات ، وقد تقاطعت مع الواقع المحيط بها وتقاطعت مع الكون كله ، وأصبحت الذات هى ناقدة لرؤية العالم ، وقدمت أيضاً الرومانسية في سياق هذا - اهتماماً بالجوانب الوطنية - فهناك مفهومان رئيسيان للرومانسية - مفهوم وجدانى عاطفى ، ومفهوم آخر وطنى وليس هذا فقط بل قدمت الرومانسية شيئاً قريباً من الأدب الشعبى ، كان اهتماماً بهذا الفن برمته واهتمت بكثير من القضايا الإنسانية الكبيرة ، ولكن ظلت مشكلة الرومانسية عندنا فى المدارس الثلاث التى أشرت إليها - برغم أن هناك تطوراً شكلياً ضئيلاً فى الثلاث مدارس المتتالية - إلا أن ظل هذا المضمون يصدر من داخل القالب الشعرى التقليدى العمودى .. طبعاً هناك أسباب كامنة خلف هذه المسألة من بينها قوة المدارس المحافظة ، والعقلية العربية لم تستطع أن تتقبل شكلاً شعرياً جديداً لأن مسألة الشكل يكون لها أولوية فى التعامل مع النص الشعرى لذلك أعتقد أنه على غير ما كان هناك فى الرومانسية فى إنجلترا أو فى فرنسا ، مثلاً هناك عندما ظهرت مدرسة الكنز الذهبى فى إنجلترا صدرت القصيدة الجديدة شكلاً ومضموناً ، فقدمت مضموناً ثورياً مختلفاً هو المضمون الرومانسي ، وطرحت فى نفس الوقت الشكل الشعرى الجديد الذى يمكن أن يستوعب هذه التجربة الجديدة .

أما عندنا فالمسألة اختلفت - عندما طرح المضمون الشعرى الجديد - وظل القالب الشعرى مهيمناً على القصيدة العربية ، وظلت هذه المفارقة تعيش فترة طويلة بالرغم من القلق الذي حدث ، فشاعر يلجأ إلى المقطعات أحياناً ، وشاعر آخر يغير أكثر من بحر فى النص الشعرى الواحد ، وشاعر مثل المازنى يكتب قصيدة عمودية غير مقفاة برغم أنه ملتزم بالبحر وبالعروض التقليدى التزاماً كاملاً أى أن هناك قلقاً يريد بالنص أن يخرج من خلال الشكل الذى كان ينبغى أن يخرج عليه ، فعندما يتغير المضمون ينبغى أن يتغير الشكل الذى يناسب هذا المضمون ، وأعتقد أن شعراء

مدرسة الشعر الحر – الذين يمثلون الحلقة الرابعة من المدرسة الرومانسية استطاعوا أن ينجزوا هذا ، وأن يعيدوا لهذا المضمون الشكل الذى كان ينبغى أن يخرج به – فمنذ نصف قرن على الأقل منذ خليل مطران ومن واكبوه فى البداية ، وأعتقد أن خليل مطران لديه قصائد سرية كنا قد درسناها فى الجامعة جاءت لنا بشكل ما – قصائد لخليل مطران كانت مكتوبة فى شكل الشعر الحر – قصائد قليلة .

استطاع إذن شعراء الحلقة الرابعة من تطور الرومانسية العربية أن يرجعوا للنص الشكل الذى ينبغى أن كان يصدر عليه منذ فترة طويلة ، وطبعًا فى هذا التاريخ الممتد منذ المهاجر حتى مدرسة الشعر الحر حدثت تطورات كثيرة على مستوى اللغة الشعرية حتى وصلت إلى ما وصل إليه شعراء مدرسة الشعر الحر من قدرة وشجاعة وامكانية أن يدخل لغة الحياة اليومية مثلاً إلى النص الشعرى ، أو كما قال البعض : " إنهم أنزلوا اللغة من السماء إلى الأرض . "

ولكن بتأمل مدرسة الشعر الحر نكتشف أننا مازلنا أمام القصيدة الرومانسية فلم تتغير المسألة جوهرًا ، وما زالت فكرة الوحدة الموضوعية تسيطر على النص ، ومازال المعجم اللغوى سائدًا ، ومازال البناء للنص الشعرى ينطلق من أحادية تقليدية جدًا (الأنا والآخر) حتى جمهور مدرسة الشعر الحر هم فى الحقيقة هؤلاء الذين تربوا على قصائد محمود طه وناجى ومحمود حسن إسماعيل من خلال النشاط الشعرى الأسبق ومن خلال الأغانى التى قدمت فى الإذاعة ومن خلال الندوات ، التربية الجمالية هى التى أعطت فرصة لشعراء مدرسة الشعر الحر أن ينتشروا هذا الانتشار الواسع .

وأعتقد أن بداية من السبعينيات نستطيع أن نلمس اختلافًا فى المفهوم الشعرى الجديد ، فالواقع كله فى السبعينيات تغير على كافة الأصعدة ، وأصبح هناك مفاهيم للتعدد بدلاً من الواحدية – التعدد السياسى والتعدد الفكرى – لم يعد هناك مكان لأحادية الفكر ، لم يعد هناك مكان للحزب الواحد ، أصبح هناك من ينادى بحرية التأويل ، والتعددية بشكل عام ، وحلت التعددية مكان الأحادية ، والنص الشعرى الجديد ، وفى إطار الوعى الضدى استطاع أن يعكس تجربة شعرية مختلفة جذريًا ، النص الشعرى فى السبعينيات لم ينقطع عن التجارب السابقة انقطاعًا حادًا ، ولكنه تواصل مع التراث القريب والتراث البعيد ، تواصل مع التراث الطويل ، هذا التواصل الذى ينتقى المضىء فيه ، والفاعل والإيجابى واستطاع أن يندرج تحت صياغة جمالية ورؤيوية مختلفة ، والتقنيات عند الشاعر بالضرورة تكون قد اختلفت بإزاء هذا التغير

الفكرى والجمالى ، النص الشعرى فى السبعينيات استطاع أن يطرح تجربة على المستوى البنائى فيها تعدد بعد أن كان المنظور البنيوى للنص يقدم الثنائية التقليدية (الأنا والآخر) أصبح هناك حوار بين منظورات عديدة داخل النص الشعرى ، فكرة التعدد انتقلت إلى كافة التقنيات داخل النص الشعرى نفسه ، واللغة لم تعد تتكئ على جانبها الدلالى فقط كما كان سائداً من قبل لكنها استطاعت أن تفجر أبعاداً جديدة مثل البعد التشكيلى ، والبعد الإيقاعى ، أصبحت اللغة تتكئ على جوانب عديدة وتفجر المفهوم التقليدى للغة ، أصبحت تمسح عن اللغة القشرة السميكة التى غطتها على مدى الأزمنة واستطاع الشاعر فى السبعينيات أن يطرح قصيدة تتميز بأن دلالتها متعددة وتملك فضاءاً من تأويلات ، ويكاد أن يكون كل متلقى لنص السبعينيات يخرج بدلالة قد تختلف عن المتلقى الآخر .

استطيع أيضًا أن أقول أن تجربة السبعينيات قدمت فيما يخص الموسيقى الشعرية اختلافًا كبيراً وجذرياً عن التجربة الأسبق ، لم تعد القصيدة تقدم فكرة البحر الشعرى المقطع فى الشعر الحر ، فالقصيدة بدأت تقدم مفهوم الإيقاع الذى يشمل كافة الأنشطة الموسيقية داخل النص والتى يمكن أن يكون البحر أو التفعيلة واحدة من هذه الأنشطة ، مفهوم الإصاته وهناك أنشطة موسيقية كثيرة لم تدرس حتى الآن ، ولم تجد اهتمامًا إلا عند قليلين مثل كمال أبو ديب ، فقد بدأ يدرس كيف استطاعت القصيدة الجديدة أن تفتت النظام الموسيقى التقليدى ، وتمارس أنشطة موسيقية مختلفة من قبيل قلب التفعيلة ، أو من قبيل الهندسة الصوتية ، أو من قبيل مفهوم الإصاتة الذى عمل به شعراء كثيرون ، والأهم من كل ذلك أن القصيدة أيضًا قدمت مفهوم الإيقاع الذى يتقاطع مع كافة الأنشطة الموسيقية داخل النص وكافة العلاقات الجمالية داخل النص وأيضًا عرفنا قصيدة النثر فى تجربة السبعينيات ، هى تختلف عن قصيدة النثر السابقة التى قدم فيها شعراء الرومانسية تجاربهم ، أى أن تجربة قصيدة النثر التى قدمها شعراء السبعينيات تختلف عن قصيدة النثر التى قدمها حسين عفيف من حيث المنطق الجمالى كله ، لأن قصيدة النثر فى اعتقادى موجودة فى معظم المراحل المتعاقبة ، ولكن فى كل مرحلة تحمل منطق التجربة الشعرية التى تنطلق منها .

إننى أعتقد أن الإنجاز الشعرى الذى قُدم فى السبعينيات درس طويلاً ومازال يدرس ولكنه سيظل يمثل فتحًا كبيراً ، سيظل الشعراء يعملون به كثيراً لأن هناك

أسئلة طرحت ، وهناك بدايات كثيرة طرحت ، وللآن مازال الشعراء يجربون ويعملون .

فتحت قصيدة السبعينات طرقًا جديدة ، وكان من بينها سكة أعتقد أن الشعراء التسعينيين التقطوها وأكدوا عليها ووسعوها لتصير هى منطلق تجربتهم الآن .

فإذا كانت تجربة القصيدة العربية لها ثلاثة روافد ، فالرافد الأول كان مع مدرسة الرومانسية ، الرافد الثانى كان مع تجربة شعراء السبعينيات ، والرافد الثالث الذى لم يتحقق بشكل يجعلنا ندرسه ، هو ما حدث فى تجربة شعراء التسعينيات ، فبعد سقوط الأيدلوجيات وبعد سقوط المعارف بشكلها المطلق ، بدأ الشاعر الآن وقد اختلفت المرحلة كلها ، فما يعيشه الشاعر الآن يختلف عما عاشه الشاعر فى السبعينيات تمامًا – الواقع السياسى الممتلىء ، والتعدد الحزبى ، والانتماءات السياسية والفكرية ، كل هذا قد انحل ، وأصبحت هناك حالة من التشظى ، هناك سقوط للقيم أولاً .. ثم حالة من التشظى الذى لم تشهده الساحة الشعرية من قبل ، لم يعد هناك مكان للجماعة الشعرية ، التشظى أصاب الفرد الواحد ، وفى ظل اختلاف الظروف الاجتماعية والاقتصادية والإنسانية يعيش الشاعر فى ماكينة جبارة يفقد فيها كل علاقاته الانسانية الحميمة ويفقد فيها إحساسه بالانتماء ، بدأ شاعر التسعينيات فيما أتخيل قصيدته من الشك ومن الإحساس بسقوط المعرفة من معناها التقليدى ، وبدأ من نسبية معرفية ، بدأ من لحظة الشك وينتهى إلى ما لا نهاية ، يرفض كل شىء ، ويرفض حتى قصيدة السبعينيات ، يقدم قصيدة ينقد فيها المجاز ويرفضه ويرفض فيها الموسيقى التقليدية كلها ، ويبدأ من لحظات صغيرة جداً ، لحظات مليئة بالشك ، يحاول من خلالها أن يبدأ مما يملك حقًا ، يبدأ من حسه ويبدأ من اللحظات اليومية والعابرة ، العادية جداً شاعر التسعينيات فيما أتخيل يفتح قوسًا لتجربة جديدة مختلفة جذريًا عن التجربة الأسبق ، ولها مجموعة قيودها ، وسوف تتعرف على هذه التجربة فى المرحلة المقبلة من نصوص لم تنشر حتى الآن بشكل كاف ، شاعر التسعينيات ينقل لحظة صغيرة يطرح فيها قبح الواقع اليومى ممتزجًا بشىء من الخيال ويرفض الاستعارة ، ويرفض المجاز بمعناه الموجود فى التجربة الأسبق ، ولكن المجاز لا ينتفى من التجربة الشعرية ، ولكن الطبيعة المجازية هى التى تختلف ، المجاز فى تجربة السبعينيات كان يعمل على خلق حالة شعرية ، يعمل على تكسير الدلالة ، أما المجاز فى تجربة التسعينيات يعمل على تأكيد الحالة ، يسير فى مسار عكسى هو مجاز خفيف أشبه بميل ، ليس ميلاً لغويًا أو انحرافًا لغويًا ، ولكنه يمثل اختيارًا خاصًا لمجموعة لحظات

يعيشها الشاعر لأشياء مليئة بقبح الواقع ، ويقبح العالم المحيط وليس لأن الشاعر ينطلق من أشيائه الصغيرة جداً يشبه الرومانسيين بحيث تصبح الذات متقاطعة مع الواقع الاجتماعي أو مع الكون بشكل يفضي إلى انتماء فكرى محدد .. إنها تجربة تقدم نفسها بقوة ، ولكن فى الحدود التى تقول : إننى أشك فى كل شىء ، على عكس الذات فى التجارب السابقة ، فالذات فى التجربة الرومانسية كانت ممتلئة باليقين ، وبانتماء ، ونبوة ، ولكن هنا الذات تفقد كل شىء ، ولم تعد القصيدة تسقط من أعلى إلى أسفل بل أصبحت القصيدة تنتقل من الشاعر إلى المتلقى لكى يشترك الاثنان وهما ذ.ان يشتركان فى التعبير عن الهموم المشتركة بين الطرفين ، هناك تكافؤ بين الطرفين ، أنا أعتقد أن تحديد مفهوم للشعر مسألة لا يمكن أن تقدر عليها إن لم نضع أيدينا على هذه الملامح المختلفة للمناطق الثلاث الشعرية التى أحدثت تغيراً فى الرؤية الشعرية وفى الأدوات الشعرية ، فى المصطلح الشعرى ، مصطلح ما الشعر ، ما التجربة الشعرية ، لا نستطيع أن نفهمه إلا مستضيئين بالملامح الجمالية والفكرية أيضًا التى مثلت كل مرحلة ، قصيدة النثر التى كتبت فى المرحلة الرومانسية مختلفة عن قصيدة النثر التى كتبت مع شعراء السبعينيات تختلف عن قصيدة النثر التى يكتبها شعراء التسعينيات اليوم .

د . حسن طلب

أود أن أتوقف عند ما أثارته الورقة المقدمة، وماورد فى حديث أمجد ريان حول أزمة أو مأزق المصطلح ، وعندما نتحدث عن المصطلح فى التجربة الشعرية المعاصرة فإننا ننزلق من أفق المشكلة لكى يتماس مع أزمتنا الثقافية ككل ، ويجعلنا فى قلب أزمة الثقافة ، وأننى لا أريد كثيراً من التعميم ولكننى أريد أن أضيق من الحلقة لكى تظل فى دائرة الشعر لأن المصطلح سيقودنا إلى خلاف وجدل حول تحديد مفهوم الأجيال ، ومفهوم الأجيال بالشكل العقدى الذى طرحه أمجد ريان ، ربما أن هذا التحديد لا ينطوى على أساس موضوعى وخاصة أنه استمر فى الحلقة إلى أن وصل فى هذا التقييم العقدى إلى جيل تسعينى ، فلذلك سوف تثور أسئلة عديدة من بينها أين جيل الثمانينيات ؟ وأنا أرى أن المسألة أعقد من ذلك بكثير ، وتحتاج إلى نوع من ابتكار البدائل ، وبالرغم من رفضنا لهذا المصطلح العقدى ، لكننا لم نعثر على تسمية أو مصطلح جديد ، ومن هذه فلنهتم بالمصطلحات التى تتعلق مباشرة بالتجربة الشعرية ، أنا أرى أن هناك ثورتين : الثورة الأولى هى التى ربما تكون حدثت فى إطار

مدرسة الشعر الحر لأننى أركزبصفة أساسية على الثورة التى تمس الشكل أو تمس التشكيل بما هو أصح تمس التشكيل بما هو ايقاع وبناء ولغة ، وأننى لا أجد فى الإرهاصات الرومانسية الباكرة شيئًا ذا بال ، واستطيع من تجربتى مع الشعر أن أعود مباشرة إلى مدرسة العذريين والمتصوفة لأجد كثيراً من جذور هذه الثورة وأجدها أكثر كثافة من هذه الارهاصات الرومانسية فمأزق المصطلح يضعنا فى أرض واسعة وفضفاضة جداً تهم الذى يعمل فى مجمع اللغة العربية كما تهم الفيلسوف ، وتهم الشاعر كما تهم الناقد ، وتثير من الأسئلة وعلامات الاستفهام أكثر مما تحدد من الأجوبة وأكثر مما تبلور من الأفكار ، ونحن مهتمون بإثارة الأسئلة وأنا أعتقد أن ندوة كهذ إذا أسفرت عن إثارة علامات الاستفهام سيكون ذلك عملاً طيباً ، ولكن دعنا نبحث ما مصادر شعرنا بهذا الشكل التاريخى الذى طرحه أمجد ريان ، لأن ذلك سيختزل أو يكون من قبيل التبسيط ، أنا غير مشغول اطلاقًا بمسألة المصادر ، وتأريخ التجديد فى الشعر المعاصر ، ولكننى مشغول بمشكلة ربما تكون هى ماوراء هذا التجديد ، إننى مشغول بطبيعة التجربة الشعرية وإذا أجبنا على هذا السؤال ، ووضعناه موضع الاهتمام فسنكون قد قبضنا على شىء يعنينا جميعًا ، ويعفينا مما يهم المؤرخ أكثر مما يهم الشاعر أويهم الناقد المهتم ، بتطوير الأدب وتاريخه أكثر مما يهم الشعراء أنفسهم طبيعة التجربة الشعرية .

أنا فى هذه الحالة مثلاً يمكن أن أرى كل التجديدات وحركات التجديد التى تمت ، إذا تخلينا عن عرضها التأريخى ، ونظرنا إليها من داخلها ، نجد أنها مساهمة فى الإجابة عن موضوع هذا السؤال وهو سؤال عن طبيعة التجربة الشعرية .

وكيف يمكن أن تكون هذه التجربة أصيلة أو تكون غير مقلدة أوتكون ابنة صاحبها ، وبالتالى تكون ابنة عصرها ، فإذا ركزنا على المنجزات التى تنتمى إلى مجال الفن حقيقة ، فأنا لا أرى أن الارهاصات أو التمهيدات الرومانسية حتى الكلاسيكية يمكن أن تكون ذات نصيب كبير بأنها مجرد ارهاصات كالذى يحدث الآن فى جيل الشباب ما يسمى بجيل التسعينيات ، هى إرهاصات لم أر إنجازاً ذا بال وإنما الإنجاز الذى قدم تشكيلاً جديداً ايقاعيًا ولغويًا هو الذى يمكن أن تقف عنده كثمرة لما قبله بالتالى فإن ثورة الشعر الحر هى الثورة الأولى ، وبالتالى فما حدث فى شعر السبعينيات هى الثورة الثانية ، وأرى أننا نعيشها بكل إنجازاتها ، وإخفاقاتها أيضًا ، وتعثراتها ، وتوقفاتها ، وأحيانًا اجترارها لذاتها ، والمنجزات الشعرية الأخرى

فى التراث العربى والغربى ، وطبعًا لازلنا نعيش هذه الثورة وردود أفعالها أيضًا ، التى حدثت والتى تحدث إلى الآن .

المشكلة تعقدت الآن أكثر مما سبق أى أن جيل الثمانينيات مثلاً ، إن المشكلة بالنسبة له مختزلة ومبسطة فى منظور أن القصيدة التى أنشأتها الثورة الشعرية الأولى على أيدى رواد الشعر الحر وصلت إلى طريق يمكن أن نعتبره طريقًا مسدودًا ، ووجدنا جيل الستينيات بأسره إذا صحت هذه التسمية العقدية - وهى موضع شك - يحاول أن يسير على درب الشعراء الكبار من رواد الشعر الحر ، ووجدنا أن السؤال الأساسى هو كيف نتخلص من ذلك ؟ وكيف نقدم تجربة جديدة ؟ لا أقول إنها ستتجاوز انجاز الكبار وإنما على الأقل تضيف إليه وتفتح أمامه آفاقًا أرحب وتثريه وتعدده ، بمعنى أنه إذا كان هناك طريق واحد قد رسم فعلينا أن نكتشف طرائق جديدة ، وهذه الطرائق تختلف من شاعر إلى آخر حسب استراتيجيته الشعرية ، الآن المشكلة أصبحت أكثر تعقيداً ، لأنه لم يعد هناك أمام أعيننا تجربة خلفت تجربة رواد الشعر الحر ومن تلاهم ومن قلدوهم إنما أصبحت أمامنا تجارب أخري دخلت فى الحساب ، أصبحت هناك تجارب الأجيال التى تلت ، أصبحت هناك تجاربنا نحن أيضًا ، أصبحت المتغيرات الجديدة التى نعيشها ، الهموم الشخصية والقومية والوطنية التى أصبحت تسير فى حلقات من اليأس تضيق شيئًا فشيئًا ، أصبحت تقضى بنا إلى شيء يشبه العدمية ، أو من عدم إمكان التنبؤ بما سيكون غدًا ، كل ذلك أصبح الآن يشكل عائقًا جديدًا ، أو سؤالاً كبيرًا علينا أن نقف أمامه ، أنا لست من أنصار الإجابة ، لأننى أرى أن تجربة الشاعر هى محاولة للإجابة فى النهاية ، كلما وضحت إجابة أمام عينيه ، أى أنه كلما تجسد عمل فنى أمام عينيه فإن ذلك سيكون مدعاة لسؤال جديد وهكذا ، إذن كيف نفعل وقد ازدادت الساحة تعقيدًا وأصبحت الأطراف أكثر تشابكًا وأصبح علينا أن نبحث من هذا التشابك عن آفاق جديدة تحول بيننا وبين ما آلت إليه الأجيال السابقة من رتابة وجمود ، وعن وقوف فى نفس الدرجة التى وصلوا إليها ، هذا سوال مؤرق وخاصة إذا وضع الشاعر نفسه انتاجه أمامه ، ووجد أن التحدى الأكبر هو كيفية الخروج من أسر هذا الإنتاج ، أى أننى أرى معركة الشعر حاليًا هى معركة مع الإنتاج ، ومع إنتاجه بمعنى أن يضع الشاعر فى اعتباره كل المتغيرات وما يجد من إنتاج جديد ، وطرق إنتاجها التى يسير فيها الشعر والثقافة بشكل عام ، وهى طرق لا تنذر أبدًا بثبات أو بشيء يقدس حتى فكرة الاستمرارية

أو التواصل ، ولكنها هى طرق تنذر بأشكال متنوعة من أشكال القطيعة ، وتنذر أيضًا بأن التجارب القادمة لا مكان فيها إلا لما يمكن أن يتجاوب مع هذا الحراك ، هذه الأسئلة الكبرى يمكنه أن تعيننا ويمكن أن تعكس هذا القلق الشائع فى ما نراه من شعر ، أى أن شعر السبعينيات لم يعد بالوثوق والجرأة التى كان مطروحًا بها منذ بدايته حتى الثمانينيات ، فأصبح الآن مسائلا لنفسه ، أصبح الشاعر السبعيني الآن فى موقف يسائل بتقدم مخالف ، أصبحت هناك مشروعات قد تمت بالفعل ، وأصبح للشاعر أن يبحث عن مشروعات أخرى بديلة ، وإلا وقع فى التكرار هو الآخر ، هذه المعركة هى ما يشغلنا الآن ، وعندما أقول أن هناك مشروعات قد تمت ، فعلينا أن ننتبه إلى أن الشعر السبعيني فى مصر هو الشعر الذى يمثل أبرز تجسد للتمرد الذى حدث على قصيدة الشعر الحر فى العالم العربى ، ولا يكلفنا هذا إلا أن نستقرئ الواقع العربى ، ونحاول أن نقارن خصوصيات التجارب ، فشعر السبعينيات فى مصر أرى أنه حقق كمًا وكيفًا لا يستهان به ، لولا ضجيج بعض المقالات الصحفية التى تنفى عنهم تجربتهم ، نفس هذه المقالات صاحبت بعض الأصوات العربية الأخرى ، وأرى فى هذه الأيام أن نقادًا كبارًا يعكفون على دراسة تجربة شعر السبعينيات ، وأعتقد أن هذا سيكون بداية حقيقية لإعادة النظر فى هذا الشعر واكتشاف المنجزات التى صنعت خطًا فارقًا ومن تبعهم من أجيال جديدة سيستمر فيها من يستطيع أن يطرح على نفسه الأسئلة ، ويقاوم منجزاته الشخصية ، ويتفاعل أكثر مع الأجيال الجديدة ، وينظر إليها نظرة الذى يرغب فى أن يفهم ، ولكن هذا مرهون بالعقد الإنتاجى ، التسعينيات – وهناك نذر الإنجاز سوف يثمر لأنه إلى الآن لاتوجد إنجازات بعد شعر السبعينيات ، وربما يكون على أيدى شعراء السبعينيات ، وربما يكون على يد شعراء السبعينيات أنفسهم ، إذا استطاعوا أن يخرجوا من مأزقهم ، ولكن علينا أولا أن نعترف بأن هناك مأزقًا وأن الحلول ستأتى ، وتجيب عليها الأيام المقبلة .

د . وليد منير

سوف أتقاطع مع الطرح الذى طرحه أمجد ريان بخصوص مفهوم الشعر وبخصوص تطور الشعر ، وبخصوص وظيفة الحاضر للشعر ، وأول نقطة أود أن أثيرها هى التعددية ، فالتعددية فى شعر السبعينيات لا تعنى كما قال أمجد ريان أحادية القصيدة الشعرية فيما قبل فالنص الشعرى الذى يطرحه صلاح عبد الصبور وحجازى وأمل دنقل وعفيفى مطر ليست نصًا ذا بعد واحد، بل نصًا ذا أبعاد متعددة ، وحتى فيما قبل هؤلاء فأنا أشك فى مسألة الأحادية تلك « فالديوان » كانت تطرح نصًا

مختلفاً عن النص الذى تطرحه أبوللو على سبيل المثال ، من الأدق أن نقول : إن قصيدة السبعينيات قد قدمت لفترة من الوقت فكرة التهشيم على فكرة البناء ، ومن ثم سمحت بمبادرات جديدة لا نستطيع التسليم بنجاحها كلها ، بالعكس أنا أرى أن المبادرات الناجحة فى هذه الفترة قليلة ، ولكنها ناجزة ومؤثرة وفعالة فى مسيرة الشعر العربى .

فكرة الحرية أصبحت بدايةً من قصيدة السبعينيات أكثر إلحاحًا ، لا لأن الواقع أكثر حرية عن ذى قبل ولكن لأنه أكثر عبودية ، ومن ثم فإن استعادة الحرية أصبحت مسألة شديدة الضرورة ، ربما صدرت فكرة الحرية سلبها وإيجابها معًا فى السبعينيات ، وأنا أتأمل أحيانًا هذه الحرية المرعبة فأراها تتحول عند كثيرين إلي فوضى ، بيد أن الفوضى حين تتأكد تطرح الطرف الغائب - النظام - ولكن بصورة جديدة عن النظام الذى ساد من قبل ، هذا النظام الجديد هو ما يتشكل الآن على مهل ، ولن نستطيع أن نحكم على النظام المغاير حكمًا مادام لم ينته من تأسيسه الأخير ، نستطيع فقط أن ندفع النظام الجديد إلى مناحيه الأبعد لكى تتقلص شيئًا فشيئًا فوضى التعبير التى جعلت كل شيء فى الشعر على حد سواء ، هذا السواء هو المشكل العنيد ، هو الذى يحطم المعيار ، هناك معايير متراوحة ، ولكن ليست هناك شعرية بلا معايير كما ينشد البعض الآن خاصة في لتجربة التى تلت شعراء السبعينيات .

فى هذا الإطار أشعر أن قصيدة النثر مثلاً قدمت إسهامًا محدوداً للغاية ، ربما كانت قصيدة الماعوط النثرية أفضل كثيراً من قصائد النثر المشوشة التى قدمها شعراء نثر فيما بعد ، لقد تسلل الزيف بدرجة كبيرة إلى المشهد الشعرى حتى صار النثر حمار الشعراء كما كان يقال عن بحر الخبب قديماً .

فكرة التاريخ الذى يتطور قدمًا باطراد هى أيضًا فكرة زائفة ، التاريخ قد يتراجع فى بعض الأحيان ، وقد يتذبذب ، التطور هو التصويب الدائم للأخطاء ، التطور حركة غير منتظمة ، البداهة تقودنا إلى اعتبار التطور وسيلة لغاية ، لا غاية في ذاتها ، ليس كل اختلاف ميزة ، وليس كل تميز يفضى إلى النضج .

هناك قيم ثابتة فى حداثة الشعر نفسها ، وأبو نواس الآن أكثر حداثة من بعض شعرائنا لأنه يضعنا فى قلب الرؤية الإنسانية التى تجاوز حدود ما يصادف الجماعة

فى طريقها ، فردية الوجود هى التى تضيف ، فى اعتقادى إلى اجتماعية الو جود ، فردية الوجود هى تفرده .

لذلك سيظل النفرى وأبو تمام وأبونواس والمتنبى من أعظم شعراء الحداثة إلي الأبد ، ومن أكثر الشعراء حضوراً في الحاضر ، الحاضر بالمعنى الذى أقصده ليس الآنية ، ولكنه الآنية الممتدة ، من هو الشاعر الذى يقدم فى شعره آنية ممتدة بدءاً من الخمسينيات مثلاً ، إنهم قليلون ولكنهم هو من يمثلون حاضر الشعر الحاضر الذى يمتد بحضوره فى الماضى والمستقبل معاً .

محمود نسيم

سوف أبدأ من نقطة أثارها د . حسن طلب وأرى أنها نقطة لو استمر الحوار بشأنها من الممكن أن تنتج أفكاراً أكثر أهمية من مجرد العرض التطورى لتاريخ الشعر فى مصر – هذه النقطة هى ماهية طبيعة التجربة الشعرية ، وما هية اللحظة الشعرية التى نعيشها الآن على الخريطة الشعرية فى مصر الآن – وأنا أرى أن هذا هو الغرض الرئيسى الذى من خلاله ننتظم الآن فى هذه الندوة ، مع ملحوظة استثنائية وهو التأريخ الذى حاول أمجد ريان أن يعرضه ، وتركيزه على الرومانسيين ، وأنا أتصور أنه تركيز مفيد – لأن التأريخ لحركة الشعر كانت تتكلم عن ارهاصات متمثلة فى أعمال باكثير ولويس عوض وتم إغفال جهد الرومانسيين كلية فيما كتب عن ارهاصات حركة الشعر الحر – الآن وإلى حد ما – توضع هذه التجربة فى سياقها التاريخى ، وهى إشارة أيضاً متضمنة فى أعمال د . كمال أبو ديب ، وتحضرنى الآن جملته (الانفجار الحداثى الأول الذى شكله الرومانسيون ، ثم الانفجار الحداثي الثانى فى حركة الشعر الحر ، ثم الانفجار الحداثي الثالث الذى يحدث الآن) هذه تعبيرات كمال أبو ديب ومتوافقة نسبية مع طرح أمجد ريان ، أى كان الخلاف حول ذلك إلا أننى أرى أن ذلك مهم ، لأن الإشكال الذى كان قد أثير : من الذى سبق ؟ ، نازك أم السياب ، وارهاصات باكثير ولويس عوض ، وإغفال مجهودات الرومانسيين المصريين ، وشعراء المهجر بشكل كلى ، هذا لم يكن فى النهاية صحيحاً ، الخريطة الشعرية فى مصر الآن ، والمشهد الآن أصبح أكثر تعقيداً ، واضطراباً من عشرين عاماً قد خلت ، الآن هناك مجموعة أجيال متداخلة ، ومجموعة اجتهادات متداخلة ، وهناك حالة تشبه المتاهة ، وفى نفس الوقت هناك زخم شعرى ضخم ، بمعنى أن

الأسئلة الرئيسية فى الشعر مازالت مثارة ، ولكن مثارة بشكل لا ينتج فهمًا واعيًا وحقيقيًا لنفس الأسئلة ، بمعنى أن طبيعة اللغة الشعرية الآن مطروحة كأسئلة – طبيعة الصورة – طبيعة الإيقاع ، كل ما هو يخص النوع الشعرى مطروح الآن كما لو كنا نبدأ من جديد ، جيل السبعينيات كان له طرحه غير المتجانس ، وتحولات السبعينيات لم تكن قطيعة ، كان هناك ارهاصات سابقة عليها ، ولكن التحول الرئيسى فيها كان فى مفهوم الشاعر ، هذا كان تحولاً سياسيًا واجتماعيًا ، ولكنه تجسد أكثر فى الشعر ، تحول مفهوم الشاعر تتبعه تحول فى مفهوم اللغة ، وتحول فى مفهوم طبيعة التجربة الشعرية ، الشاعر فلت من أسر العناوين الكبيرة ، والمطلقات وأنه صاحب الشهادة ، وصاحب الرسالة ، وصاحب اليقين والمفسر ، أصبح إنسانًا عاديًا ، يشغل حيزًا من المكان ، ويعبر من خلال مفردات عالمه بشكل مباشر ، سوف أستدل على هذا التحول من خلال نقطتين أساسيتين تحول مفهوم المرأة فى الشعر – المرأة عند الكلاسيكيين كانت موضوعًا للغزل – فكان شعرًا يصف المحاسن والمفاتن ، وما شابه ذلك – ومع الرومانسيين أصبحت المرأة موضوعًا لتجربة عاطفية ، هنا انتقلت المسألة إلى ما نسميه شعر الحب أو شعر العاطفة ، ليس شعرًا لوصف أو شعرًا لغزل ، ومع السبعينيات لم يوجد مفهوم للمرأة على الإطلاق ، ولكن أصبحت هناك أمرأة محددة ، موجودة عند حسن طلب ، تختلف عند أمجد ريان ، وتختلف عند آخرين ، لم تصبح المرأة عنوانًا كليًا ، ولكن امرأة محددة موجودة فى القصيدة .

المدينة أيضًا ، مدينة حجازى تضطهده ، ويبحث عن مكان فيها ، وبينه وبينها تقابلات ثنائية – المدينة مع السبعينيات أصبحت شارعًا – مقهى – زقاقًا ، أى أشياء المدينة ومفرداتها ، وليست المدينة ككل – إذن تحول مفهوم الشاعر ومفهوم العالم الشعرى أصبح تحولاً فى اللغة ، وتحولاً فى طبيعة التجربة الشعرية ، الآن هذا التحول ذاته أصبح موضع تساؤل – فيما يكتب الآن من شعر بالنسبة لأجيال تلت ، وهناك كما قال د . وليد منير عن انعدام المعايير ، هناك مشكلة كبيرة – أصبح كل شىء عرضة للشك ، وأحيانًا التسفيه بلا أى معيار ، هل مرة أخرى نرجع للمفهوم الكلاسيكى لمفهوم القيمة ، أو مفهوم المعيار ، أو مفهوم التقاليد ؟ – هذا سؤال – الآن حتى اللغة الشعرية الخاصة داخل اللغة العامة التى نستخدمها فى الكتابة أو فى لغة الحوار اليومى ، أصبح هذا نفسه موضع تساؤل فيما يكتب الآن .. نحن أمام لغة كما تنطق

تكتب – اللغة بمعناها المجازى انتهت – مجرد تراكم لغوى على سطح الصفحة ، مفهوم البناء أيضًا انتهى ، مفهوم الوحدة أيضًا انتهى ، نحن نشهد – إلى حد ما – جيلاً يقلقل المفاهيم الرئيسية التى انبنت عليها مفاهيم الشعر الحر – مفهوم الوحدة العضوية ، مفهوم اللغة الخاصة للشعر – مفهوم البناء أصبح مجرد تراكم ، أصبح مجرد لغة سرد تكاد تكون لغة تقريرية عن وقائع حياة يومية ، هذا المشهد أصبح الآن سائدًا إلى درجة تجعلنا نتساءل مرة أخرى حول طبيعة اللغة الشعرية ، جيل السبعينيات أنا لا أرى أنه فى مأزق ، فهو مازال ينتج ، وأحيانًا ينتج من خلال مفاهيمه الخاصة ، وهذا أصبح يشكل نقطة توقف إلى حد كبير فى تلقى الأجيال التالية له ، ليس مسألة اجترار ، واستهلاك ، ولكنه أصبحت هناك مشتركات ، وثوابت مستمرة بتنويعاتها باختلاف شاعر عن آخر ، حيث أنك مع الوقت ، أصبحت أمام نمطية تكاد أن تكون متكررة .

ماجد يوسف

لا أريد أن أتوقف كثيراً عند الجوانب التاريخية والفواصل سواء كانت قاطعة أو غير قاطعة بين التجارب ، والأجيال ، ولكن على الأقل يعلمنا تاريخ الفن أن المسألة بهذا الضيق – لكى يكون كل عشر سنوات جيلاً قد تكون – حتى وإن كنا قد جنحنا فى هذا التقييم إلى بعض المتغيرات بين جيل وآخر ، أى أننا عندما نتحدث عن جيل القصة القصيرة فى الستينيات ، أتصور أنه مايحدث على هذا المستوى حتى التسعينيات هو استحلاب وتنويعات على هذا الانفجار الأول الذى حدث فى هذا الوقت ، وإذا استعرنا من ميدان الفنون التشكيلية ، فالثورة الأساسية التى أحدثها بول سيزان تمخضت بعد ذلك عن كثير من التنويعات التى كانت تأخذ خيطًا أو أكثر من ثورة سيزان الأساسية فى الفن الحديث ، وتنوع عليها – هذه نقطة – لأننى لا أرى حتى الآن ثورة فى السبعينيات أو الانفجار كما سميتموه ، لا أرى ما حدث وما يحدث حتى الآن مفارقًا للأبعاد الجوهرية والمحورية والرؤيوية التى قامت عليها حركة السبعينيات ، وإنما أرى أنه استحلاب لخيط أو أكثر من خيوط هذه الثورة عند الأجيال التالية له .. من الممكن أن يوسعوا الخيط بطريقة أكثر ما فعل السبعينيون أنفسهم ، ولكنهم لم يحدثوا ما يمكن أن نسميه انفجارًا أو انقلابًا أو مرحلة جديدة حيث أننا نستطيع أن نقول سبعينيات ، وتسعينيات ، إنما أرى أنها تنويعات على نفس المحاور

الكبيرة والتى أتى بها جيل السبعينيات ، أود أن أشير إلى نقطة ذكرها - د . وليد - في مقارنته بين شعراء السبعينيات ، والجيل السابق ، وأنهم قدموا فكرة التهشيم على فكرة البناء ، وإنما هو بناء آخر من خلال التهشيم - ثمة بناء حتى وإن بدا لأول وهلة أنه تهشيم - هو ليس تهشيماً وإنما إعادة بناء من خلال منظور مغاير ، ومختلف .

فتحى عبد الله

الحديث عن شعر السبعينيات والتسعينيات والستينيات هو حديث سياسى بالدرجة الأساس ، أى أنها مقولات سياسية أكثر مما هى تخص الشعر الحديث عن شعراء السبعينيات من زاوية شعراء السبعينيات ، ومركزة حالتهم كحالة جوهرانية ، بمعنى أن هناك خرافة اسمها السبعينيات أو خرافة اسمها الثمانينيات إلخ .. كل هذا نوع من أنواع العمل السياسى الذى لا يخص الشعر فى شىء ، أى أننى أضع حسن طلب مع عبد المنعم رمضان ، وأضع حلمي سالم مع محمود نسيم ، وأقول أن هذا هو جيل السبعينيات ، الحقيقية أن الفترة السابقة ، وبظهور مجلة « إبداع » عبد القادر القط تم اختبار تجربة الشعر السبعيني في مصر ، ثم اختباره من خلال القراء ، والنقاد والشعراء أنفسهم ، والشعراء التالين ، والشعراء السابقين ، الاختبار بعد عشرين عاماً اكتشف أن تجربة السبعينيات هى « مجرد استكمال لمشروع الستينيات ، مشروع قصيدة الريادة الذى اكتشف شكله الأساسى الشعراء الرواد - السياب ونازك - وتم تحسينه فى فترة السبعينيات في شعر العالم العربى كله ، تم تحسين النموذج - السياب - ودفعه إلى أقصى حد فى تجربة عفيفى مطر ، أو محمود درويش ، تم دفع هذا النموذج إلى أقصى قدرة أو كل قوة كانت موجودة فى هذا النموذج استنفذت .

الحسنة الأساسية التى تحسب لجيل السبعينيات ، أنه أول جيل شعرى يتشكك فى هذا النموذج ، أى أن هذا النموذج له قدرة على التشكل مرة أخرى أولا ، التجربة في مصر وقفت بشكل أساسى عند هذه المنطقة فقط ، لم تتجاوز مرحلة الشك ولم تتجاوز إلا بعض النماذج القليلة التى دفعت بالنص الشعرى إلى منطقة ماقبل قصيدة الريادة أى أن النص الموجود هو نص ريادى ، ولأن الأشكال فى الشعر بشكل أساسى ، وفى الأدب من أصعب الأشياء وجوداً أو ندرة ، أى أنه ليس دائماً الشعرا

يكتشفوا شكلاً جديداً ، ولا الفن التشكيلي ، أو القصة ، الأشكال من أندر الأشياء وجوداً في الفن ، وليس كل عشرة أعوام ، أننا نتوهم أن هناك اختلافًا وتميزًا ، وهنا إنتاج نص مختلف ، ويقولون أن هناك تجربة وثورة ، إذن هل مفهوم الشعر الذى يكتب به أمجد ريان للآن يختلف عن مفهوم الشعر الذى يكتب به عفيفى مطر ، يختلف عن مفهوم الشعر الذى يكتب به محمود درويش أنا أرى أن الاثنين يكتبان بآليات عمل لغوى واحد ، ومخيلة شعرية واحدة – قائمة على افتراض – أن الخارج أكثر انشغالاً ، أى أن الخارج يشغل التجربة الشعرية الريادية طول الوقت أكثر من الداخل سواء إن كان هذا الخارج مضمونًا سياسيًا أو مضمونًا اجتماعيًا أى أنه لا توجد الحميمية بين الذوات ، التجربة الشعرية ، وهذا موجود بشكل عام في تجربة الشعر العربي في فترة الريادة كلها ، بدرجات ، إذن ما مبرر الحديث عن ثورة شعرية فى السبعينيات إذا كان نص حسن طلب منذ أن كتب وإلى الآن ليس ترديداً لأى صوت من الأصوات الموجودة ، وهو صوت مختلف ومتميز ، لكن هل نستطيع أن نخرج بنية هذا النص عن بنية قصيدة الريادة ؟ القوة اللغوية أو الرغبة في خلق موسيقى كل هذا موجود ، ولكن لا نستطيع أن نخرج هذا النص عن المفهوم الذى طرحه بدر شاكر السياب ، أنني أعتقد أنه لا يوجد به خروج ، ولكنه أيضًا تنويع واستكمال لتجربة شعر الريادة ، فكل تجربة السبعينيات فى مصر الآن هى نوع من الاستكمال – لا يوجد خروج – وليس لغياب قصيدة النثر ، لأنه كان هناك قصيدة نثر فى السبعينيات ، و أشكال قصيدة النثر موجودة ، ولكن ليس هذه هى الحالة الخروجية .

إن قصيدة السبعينيات هى استكمال لمشروع الريادة .

الحديث حول أنه لم يوجد نص وجد بعد شعر السبعينيات ذلك نوع من أنواع ردود الفعل ، أي أنه عندما تكون هناك نصوص لها أكثر من ست أو سبع سنوات ودواوين منشورة ، ولا يعترف بها هذا نوع من أنواع الحذف ، حذف لشىء موجود ، وموجود بشكل فنى ، وأنت لا تستطيع أن تقول أن نص على منصور هو استمرار لنص حسن طلب ، ولا تستطيع أن تقول أن نص عماد أبو صالح هو استمرار لنص أمجد ريان ، إذن أن هذه نصوص لها درجة من درجات الاختلاف موجودة ، ومن الممكن أن لا يكون لهذه التجارب قيمة داخل سياق الشعر المصرى ، أو أن تكون مجرد خواطر أو تهميشات وانتهت ، ولكن حذفها على أنها غير موجودة هذا كلام مبالغ فيه ،

مثل المبالغة فى أهمية السبعينيات ، على أنها أهم تجربة شعر فى العالم العربى ، بعد تجربة الريادة ، كيف ؟ .. أى أنه عندما تكون تجربة الشعر السبعينى فى لبنان ، أى أن التجربة المصرية كيف تكتسب أهميتها فى مواجهة الشعر اللبنانى ، كيف تأخذ درجة أهميتها ومركزيتها فى مواجهة الشعر السورى - أيضاً الشعر العراقى - من أين تأخذ هذه الأهمية ؟ واصطفيت نفسك بها دون أن يكون لديك مبررات لهذا القول ، عباس بيضون ، وديع سعادة ، سليم بركات ، خزعل الماجدى ، زاهر الجيزانى - كل هذه التجارب موجودة وعلى درجة من الخروج مثل الشعر السبعينى في مصر إن لم يكن بعضهم أسس لبعض مشاريع أكثر اكتمالاً وأكثر وضوحاً من مشاريع السبعينيات فى مصر ، كيف يتم حذف هؤلاء فى مواجهة خلق مركزية للنص المصرى ، إذن ذلك دور سياسى وليس دوراً شعرياً .

محمود نسيم

أعتقد أن هناك التباساً فى فهم الشاعر فتحى عبد الله لحديثنا ، فلم يكن الحديث عن إنجاز قد تم بمعنى أن الإنجاز هذا حكم قيمة على شعراء مازالوا يعملون .. هذا غير مطروح ، ولا يوجد إنجاز نستطيع أن نقبض عليه كجوهرة ثمينة مبرزة من أى شىء - نحن نتأمل تجربة السبعينيات - ولانعطيها حكم قيمة نهائية ، وهذا غير وارد ، وغير مطلوب ، نحن نحاول إبراز الدور التحولى الذى مارسته هذه التجربة فى الشعر المصرى ، ومن الممكن أن يكون دوراً تحولياً غير ناضج ، أى أنه - تأتى تجربة لتقلقل بعض الثوابت ، وبعض المرتكزات ، وتحاول أن تتبع بدائل شعرية قد تنجح وقد تخفق ، هذا فى ذاته عمل تحولى ، نحن نتحدث عن الدور التحولى الذى مارسته هذه التجربة في السبعينيات في مصر ليس باعتبارها تجربة منجزة ونهائية ، ولكن هناك دور قد تم من خلال الحراك الشعرى فى مصر ليس منسوباً لشخص ، ولا لفكرة بعينها ، ولكنه منسوباً إلى حركة تفاعل واقع ، بمعنى آخر أن كتاب « الديوان » الذى نشر فى العشرينات كان صداه الشعرى مع الرومانسيين ، فمجموعة الأفكار والمشاريع الشعرية التى انتظمت خلال عقد السبعينيات من خلال الحراك الشعري الذى وجد فى مصر ، ومن خلال الضرورات الاجتماعية التى كانت موجودة مورس دور فى تحويل بعض المفاهيم ، ليس هذا حكم قيمة ، وليست مسألة إنجاز ، ومجموعة الشعراء الذين تلوا

السبعينيين ، ويكتبوا خارج أو داخل السياقات وُجدوا بفضل هؤلاء الشعراء السبعينيين ، وكما أن هناك استسهالاً فى حذف تجارب ، وهناك أيضاً استسهال فى تقليل من تأثير لتجارب أخرى .

فتحى عبد الله

إن حديث أمجد ريان حول أن تجربة الريادة مجرد تمهيد لتجربة السبعينيات باعتبارها الثورة الثانية ، وعندما نختبر هذا الكلام أمام النصوص نجد أن هذا الكلام ليس له أى مصداقية ، فليس هناك ثورة إطلاقًا ، فتجربة الريادة هى التى خلقت الشكل الأساسى حتي ولو مهد لها الرومانسيون ، فالرومانسيون حرثوا الأرض لمدة طويلة ، ولهم أهمية فى ذلك ، لكن الذين قدموا شكلاً مختلفًا هم رواد حركة الشعر الحر - بدر شاكر السياب ونازك الملائكة - وعندما يتم التقليل من حجم هذا الدور لصالح مستنسخيه أو مستكمليه فهذا نوع من الخطأ ، ونوع من المركزية لتجربة ليست هى مركزية أصلاً .. ولكن النظر إلى تجربة السبعينيات فى سياقها الطبيعى هنا نستطيع أن نراها بشكل صحيح ، وأنا أسأل ما وجوه الاختلاف أو الوجوه الجذرية الموجودة فى تجربة السبعينيات عن تجربة الريادة ؟

ماجد يوسف

أستطيع أن أرصد ببساطة بعض الملامح فى تجربة شعر الريادة كانت اللغة إلى حد كبير حاملة وتوصيلية ، أى أن اللفظة لا تكاد أن تفارق دلالتها القاموسية ، هذا بعد .. وما أسماه د . وليد التهشيم هذا كان جزءاً كبيراً من قرب البنية الدلالية فى قصيدة الشعر الحر ، الشعر الحر خارج إطار الثورة التفعيلية ولم يفارق كثيراً كونه حاملاً لمضامين اجتماعية ووطنية وقيم ، ولكن فى شعر السبعينيات لم تصبح اللفظة حاملة لفكرة ، ولم تصبح القصيدة تتغيأ غاية مباشرة اجتماعية أو وطنية أو عاطفية هذا هو الذى يشكل اختلافاً أساسياً فى شعر السبعينيات عن ما قبله .

محمود نسيم

أضيف إلى كلام ماجد يوسف دون أن أتحدث عن مركزيات شعرية بقدر ما أتحدث عن سياقات شعرية فوفق ذلك إن الشاعر فى السبعينيات كان له دور مهم

في مسألة التجريب ، الشاعر المصرى أصبح شاعراً تجريبيًا ، لا يرتكن إلى صلاح عبد الصبور عنده صيغة شعرية من أول « الناس في بلادى » إلى « شجر الليل » تتنوع وتتفاعل وتختلف ولكنها صيغة ، أما دخول الشاعر المصرى إلى المعمل كان مع السبعينيات ، ويظل باستمرار لديه هاجس التجريب ، ولا يرتكن إلى صيغ ثابتة ، والشاعر قبل السبعينيات لا يوجد أى تقليل من دوره ، ولكنه توصل إلى صيغة ومازال يكتب بها .

فتحى عبد الله

وأين تضع تجربة محمد عفيفى مطر بصفته شاعراً ؟ قبل السبعينيات والذى اختلفت تجربته الأولى عن تجربته الوسطية عن التجربة الأخيرة فى شكل كتابة القصيدة ، أين هنا الشكل الذى ثبت عليه ؟

د . حسن طلب

كيف تنظر إلى الوحدة بين السبعينيين وبين من سبقوهم ولا تراها بين اللاحقين على السبعينيين فكيف هذا ؟ كيف تنظر إلي شعرى بأنه ابن لشعر السياب ، ولا ترى أن الشعر فى الثمانينيات والتسعينيات هو ابن للتمرد الذى حدث في السبعينيات ، طبعًا إن شعرى ابن لشعر السياب بنفس الدرجة التى هو ابن للمتنبى وابن الرومى وغيره ، وأخشي أن ينظر إلى المسألة خارج طبيعة الشعر ، أى ينظر لها من زاوية طبيعة اللغة – كأجرومية – فليس هناك فوارق فى أجرومية اللغة حتى بين امرؤ القيس والسياب .

إذن ما الذى جعل تجربة السبعينيات تمرداً ثانيًا فى التجربة الشعرية ، أو حراكًا مختلفًا – هناك أمران فارقان – الأمر الأول هو أن طبيعة الأسئلة اختلفت ، السؤال الجمالى بالتحديد – هو سؤال فيصل – وهو سؤال ملح وبرز بشدة فى السبعينيات ، السؤال الجمالى ، الذى لا يعنى فقط بالخروج عن العروض أو رتابة الشعر القديم أعتقد أنه ذلك هو السؤال الذى واجه الرواد ، ولكن السؤال الذى واجه السبعينيين هو التجربة الشعرية كبناء وكلغة مختلفة وكتصوير مختلف ، هذا سؤال وليس إجابة .

والملمح الثانى الذى يفصل بين التمردين أو الحركتين هو هذا الهم الجماعى الذي ظل يؤرق حركة شعرية كاملة فنشأت الجماعات التى تبحث بحثًا جديداً فى القصيدة .

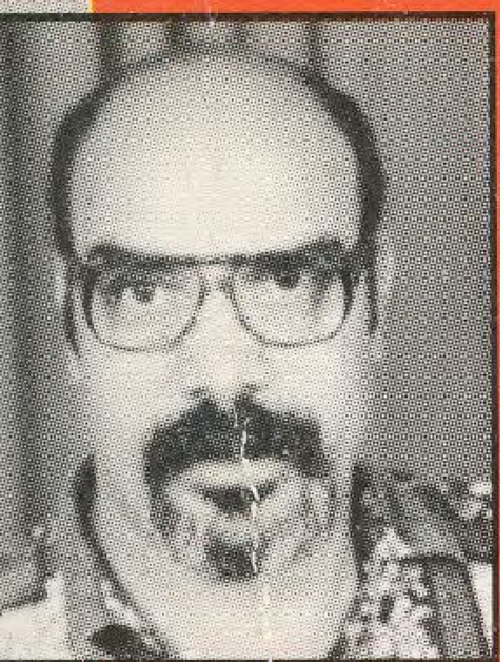
شعبان يوسف

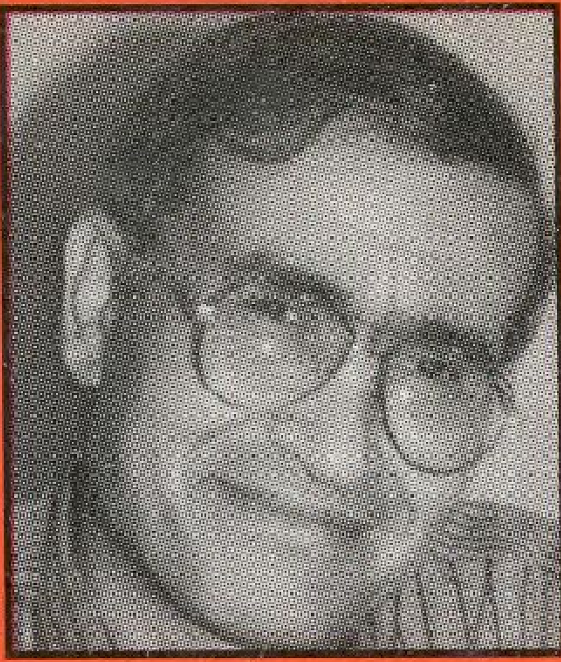
أيها الأصدقاء بهذا نكون قد أوضحنا جانبًا من جوانب حاضر الشعر فى مصر وإن كانت المناقشة قد ركزت على تجربة السبعينيين فى مصر وشكراً .

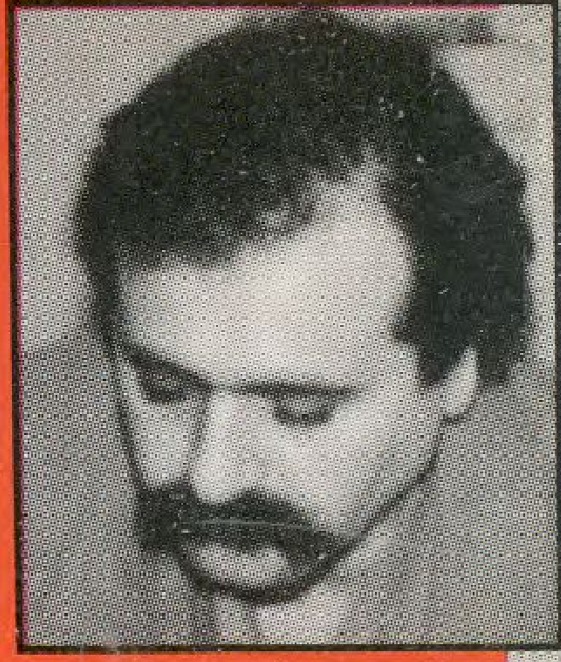
الفهرس

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٥٥٤٥ / ٢٠٠١





هذا الكتاب تجربة جيل شعراء السبعينيات تمثل محوراً أساسياً فى مسيرة الشعر فى مصر ، فهذا الجيل هو ابن الأحداث الكبرى ، وابن انكسارات المشروع القومى بكل أحلامه السياسية والاجتماعية والفكرية ، لذلك انعكست كل هذه التجليات فى تجارب هؤلاء الشعراء ، وأثارت هذه التجارب أشكالاً متعددة من الانحيازات ، كما أثارت - أيضًا - أشكالاً من الرفض والمشاكسات ، هذا الجيل الذى قدر له أن يعيش محنة تشيئ الإنسان وتسليعه ، هذا الجيل الدرامى الذى عاش تحولات الكتلة البشرية إلى مصائر شبه حاسمة وقاسية ، على المستوى الإقليمى والقومى والعالمى ، هذه التحولات السريعة والمأساوية فى آن واحد ، كانت مجالاً للتجريب الإبداعى والشعرى .

فى هذا الكتاب تحدث الشعراء عن أنفسهم وتكويناتهم الاجتماعية والسياسية والفكرية ، وأطلقوا عنان البوح إلى أبعد مدى ، هذه الشهادات ليست لوضع النقاط على الحروف ، بل لإشعال الحروف مرة أخرى ، ولإقلاق ثبات المقولات والاصطلاحات ، التى بدا وكأنها ثبتت واستقرت .

* **والمؤلف** واحد من هؤلاء الشعراء ، أصدر دواوين : مقعد ثابت فى الريح ١٩٩٣ ، ومعاودات ١٩٩٤ ، وكأنه بالأمس فقط ١٩٩٨ ، وتظهر فى منامى كثيراً ١٩٩٩ ، وكان قد شارك فى إصدار مجلة «كتابات» ١٩٧٩ ، ويشرف على أنشطة ورشة الزيتون الإبداعية بالقاهرة .